



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Formuły absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa

**Author:** Dorota Gołek-Sepetliewa

**Citation style:** Gołek-Sepetliewa Dorota. (2009). Formuły absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Uniwersytet Śląski**  
**Wydział Filologiczny**  
**Instytut Filologii Słowiańskiej**

Dorota Gólek-Sepetliewa

**Formuły absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa**

Praca doktorska

Promotor: dr hab. Celina Juda, prof. UJ

Katowice 2009

## Spis treści:

Wstęp.....	1
Nota biograficzna.....	8
Bułgarskie poetyckie pokolenie „kwietniowców”.....	13
<b>Rozdział I: Sposoby kreacji podmiotu lirycznego.....</b>	<b>20</b>
I.1 Autentyczne „ja” podmiotu lirycznego.....	24
I.2 Dubler autentycznego „ja” podmiotu lirycznego.....	36
<b>Rozdział II: Obrazy czasu.....</b>	<b>47</b>
<b>Rozdział III: Kategoria przestrzeni.....</b>	<b>64</b>
III.1 Ojczyzna.....	66
III.2 Zebrania, wiece, mityngi.....	75
III.3 Przestrzeń odosobnienia.....	82
<b>Rozdział IV: <i>Od teatralizacji słowa do granicznych „ról” podmiotu lirycznego.</i></b>	<b>91</b>
IV.1 Śmierć – graniczna „rola”.....	98
IV.2 Samotność/odizolowanie w cierpieniu.....	109
IV.3 Milczenie - niemożność w mówieniu.....	116
IV.4 Cicha skarga.....	119
<b>Rozdział V: <i>Po piątym akcie.</i></b>	<b>125</b>
Podsumowanie.....	136
Bibliografia.....	138

## Nota biograficzna

**Konstantin Mirczew Pawłow** urodził się 02 kwietnia 1933 roku. Poeta w następujący sposób wspomina miejsca i wydarzenia związane z dzieciństwem oraz młodością:

Nasza rodzina była więcej niż biedna. Wieś Popowo, której nazwę zmieniono na Witoszko<sup>1</sup>, także należała do najuboższych. Drogą powietrzną dzieliło ją od Sofii około 15 kilometrów, natomiast w sensie cywilizacyjnym był to pewnie cały wiek. Ojciec miał wykształcenie podstawowe. Brakowało więc impulsów, które uznałbym za bodźce twórczych działań – z pewnością nie ma mowy o uwarunkowaniach genetycznych, czy inspiracji ze strony środowiska. Czytać i pisać potrafiłem zanim skończyłem trzy lata. Około 1935 roku przenieśliśmy się do miejscowości Kuriło, gdzie żyło kilka rodzin inteligenckich, których domy znane były z bogatych zbiorów bibliotecznych. Zanim jeszcze poszedłem do gimnazjum zdążyłem przeczytać cały księgozbiór owych bibliotek: z zakresu chemii, biologii, literaturę popularnonaukową, dotyczącą hodowli pszczół, ale przede wszystkim zgromadzone tam powieści. Byłem też wszechstronnie wykształcony - chociażby w zakresie gimnastyki i treningu świadomości. W odpowiednim momencie czerpałem ze zdobytej wtedy wiedzy. Równieśnicy byli przekonani, że mam w domu encyklopedię. Ojciec zmarł w 1947 lub 1948 roku i od tej pory musiałem radzić sobie sam. Wyrzucili mnie z miejscowego gimnazjum, więc przenieśliśmy się do szkoły w Perniku. Uczyłem się także rok w Pawłowie. W 1952 roku z marnym skutkiem zdawałem egzaminy wstępne na bułgarystkę (na Uniwersytecie Sofijskim im. św. Klimenta Ochrydzkiego - przyp. aut.). Niespodziewanie znalazłem się w spisie studentów przyjętych na prawo, chociaż nie składałem dokumentów na ten kierunek. Zaliczyłem wszystkie semestry, ale nie podeszedłem do egzaminu magisterskiego<sup>2</sup>.

Pawłow zadebiutował w czasopiśmie „Септемврийче” („Mały Wrześniowiec”) w 1947 roku publikując wiersze humorystyczne i epigramaty. Pod koniec 50-tych i na początku lat 60-tych XX wieku pracował jako redaktor w różnych instytucjach, między innymi: w Radiu Sofia, Wydawnictwie Български Писател (Pisarz Bułgarski), Wydawnictwie Литературен Фронт (Front Literacki). W 1960 roku ukazał się pierwszy tom poetycki pod tytułem *Camupu (Satyry)*, którego wydanie tak zapisało się w pamięci twórcy:

---

<sup>1</sup> Obecnie wieś Witoszko już nie istnieje. W latach 1953-1955 został na jej terenie wybudowany sztuczny zbiornik „Studena”.

<sup>2</sup> К. Павлов, *Затиски 1970-1993*, Издателска Къща Жанет-45, Пловдив 2002, с. 127 i 128. (O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia moje – DGS).

własnego „ja” poszukiwałem metodą eksperymentu. Zdecydowanie odrzuciłem akademizm, jako zasadę kreowania literatury. W ten sposób zrodziła się swego rodzaju wolność, przekonanie wewnętrzne, że potrafię pisać wiersze bez specjalnego wysiłku, że jestem poetą<sup>3</sup>.

Pięć lat później w 1965 roku poeta opublikował drugi tomik pod tytułem *Смυχοε (Wiersze)*. Wydane zbiory nie przyniosły jednak Pawłowowi uznania. Ówczesna krytyka literacka w sposób jednoznaczny i kategoryczny odrzuciła dorobek poety. Skrajnie nieobiektywne, niemerytoryczne oceny przybierały najczęściej następującą formę:

Obrana przez Pawłowa metoda twórcza oraz wymowa wydanego tomu (*Wiersze*) prowadzą do agnoscycyzmu ideowo-emocjonalnego. Jak na lekarstwo w nich realizmu, wszystko tonie w symbolice i chaosie... Wiersze Konstantina Pawłowa stają się azylem dla zwierzyny, pasożytów, owadów, psów, świń, koni, pajaków, much, pcheł, ryb... Na polu bitwy brakuje za to naszego współczesnego bohatera-obywatela Bułgara<sup>4</sup>.

Odkładałem tom Konstantina Pawłowa i czuję jakbym cały nurzał się w osadach lepkiego brudu. Doświadczyłem kontaktu z niepojętą estetyzacją czegoś brudnego, ohydneho i makabrycznego<sup>5</sup>.

Nazwisko Pawłowa, przede wszystkim dzięki zaangażowanej ideologicznie krytyce, zostało skutecznie wyrugowane z przestrzeni publicznej kultury. W konsekwencji od 1966 roku do 1975 roku poetę objęto oficjalnym zakazem zatrudnienia oraz odmówiono mu prawa publikacji wierszy. Jeden z najtrudniejszych etapów życia twórcy opisał w następujący sposób:

Zaskoczyły mnie kłamstwo, dwulicowość, zwłaszcza że spotkałem się z tego rodzaju restrykcjami po raz pierwszy (w sensie fizycznym i duchowym). W tym czasie odsunęli się ode mnie ludzie, którzy powinni stanąć za mną murem. Obwiniano mnie, że jestem człowiekiem konfliktowym, że powinienem się zmienić. Na początku lat 70-tych uznałem, że już nie mogę tak żyć, więc byłem gotów

---

<sup>3</sup> Idem, s. 129.

<sup>4</sup> И. Спасов, *С гръб към живота*, "Работническо дело" 1965, бр. 325, cyt. za: *Литература за 11 клас на средно общообразователно училище*, (съст.) Й. Василев, В. Дойчева и други, Просвета, София 1993, с. 141.

<sup>5</sup> М. Наимович, *Герой или жертва*, "Литературен фронт" 1966, бр. 6, cyt. za: *Литература за 11 клас...*, op. cit, с. 141.

wybrać śmierć, albo poszukać jakiegoś innego sposobu własnej samorealizacji. Wybrałem życie, ponieważ samozagłada wydawała mi się bezsensowna<sup>6</sup>.

Wyrazem poszukiwania sposobu i możliwości samorealizacji okazało się napisanie przez poetę pod koniec lat 60-tych czterech utworów dramatycznych: *Птици* (*Ptaki*) 1968, *Бунт в неделя* (*Bunt w niedzielę*) 1968, *Древна трагедия* (*Tragedia antyczna*) 1969 oraz *Стару неща* (*Stare rzeczy*) 1969. Po wieloletniej przerwie w 1993 roku Pawłow powrócił do swych zainteresowań sferą dramatu pisząc utwór *Персифедрон* (*Persyfedron*). Dopiero w latach 90-tych XX wieku *Persyfedron* oraz *Bunt w niedzielę* zwróciły uwagę reżyserów teatralnych i obie sztuki zostały wystawione na deskach teatru bułgarskiego i niemieckiego. *Persyfedron* (Teatr Armii Bułgarskiej, reż. Krikor Azarian) i *Bunt w niedzielę* (Freie Kammerspiele, Magdeburg, reż. Wolf Bunge)<sup>7</sup>.

Poszerzając zakres własnych aktywności twórczych w 1972 roku Pawłow zdecydował się napisać dla teatru telewizji scenariusz na podstawie mikropowieści *Обуч* (*Miłość*) Aleksandra Karasimeonowa. W konsekwencji od 1975 roku otrzymał pozwolenie na podjęcie prac redaktorskich w departamencie Bułgarskiej Kinematografii. Pisał scenariusze, na podstawie których kręcono filmy: *Спомен за близначката* (*Wspomnienie o bliźniaczce*) 1976, *Чуѝ недела* (*Posłuchaj koguta*) 1978, *Илюзия* (*Iluzja*)<sup>8</sup> 1980, *Масово чудо* (*Masowy cud*) 1981, *Бяла магия* (*Biała magia*) 1982, *Памет* (*Pamięć*) 1985, *Без дракотина* (*Bez zadrapania*) 1989, *Селцето* (*Przysiółek*) 1990 – serial, *Нещо във въздуха* (*Coś wisi w powietrzu*) 1993, *Съдбата като плъх* (*Los niczym szczur*) 2001. Oprócz autorskich scenariuszy zajmował się też korektą i redakcją napływających do studia tekstów. Warto wspomnieć, że w 1987 roku zadebiutował jako aktor w filmie *Живот до поускване* (*Życie do wzięcia*) w reżyserii Kosty Bikowa, nie wracał jednak później do tego typu zajęć. Praca w rodzimej kinematografii pozwoliła mu przetrwać trudne lata izolacji twórczej.

Dla poety przełomowym okazał się rok 1983. Z okazji 50-tych urodzin poety wydano tom *Стару неща* (*Stare rzeczy*), zawierający wiersze z dwóch wcześniejszych zbiorów i scenariusze filmowe.

---

<sup>6</sup> Idem.

<sup>7</sup> W. Deczewa, *Teatr ciszy*, przekł. A. Kawecka, „Opcje” 2003, nr 2, s. 46.

<sup>8</sup> Film *Iluzja* zdobył w 1980 roku pierwszą nagrodę za scenariusz na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlowych Warach.

Już w 1985 roku dostrzegłem sygnały przemian. Najpierw buntowałem się wewnętrznie przeciwko wychodzeniu ze stanu półsnu. Możliwość druku sprawiła, że zaprezentowałem się czytelnikowi właściwie na nowo. Wcześniej byłem dobrze znany jedynie moim wrogom i służbom specjalnym<sup>9</sup>.

W 1989 roku po raz pierwszy od dłuższego czasu zostały opublikowane nowe wiersze Pawłowa w czasopiśmie „Literaturen Forum” („Forum Literackie”), a także został wydany tom *Появяване (Pojawienie się)*. W kolejnych latach ukazały się następujące zbiory: *Агонио сладка (Słodka agonio)* 1991, *Убийство на спящ човек (Zabójstwo śpiącego człowieka)* 1992, *Спасение (Ocalenie)* 1995, *Отдавна (Od dawna)* 1998. Zapomniany niegdyś poeta w latach 90-tych zdobył ogromną popularność, szacunek i uznanie nie tylko ze strony czytelników, ale również środowiska literackiego, zarówno w swej ojczyźnie, jaki i zagranicą. Potwierdzało to zdobycie wielu nagród i wyróżnień. Już w 1992 został uhonorowany nagrodą za poezję przyznaną przez Międzynarodową Akademię Sztuki w Paryżu. W latach 2000-2005 otrzymał szereg Literackich/Poetyckich Nagród Państwowych: im. Nikoły Furnadżijewa (2000), Uniwersytetu Sofijskiego (2003), im. Christy Danowa oraz im. Iwana Nikołowa (2005). Pawłow został także wyróżniony Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury oraz Orderem Cyryla i Metodego. Nieoczekiwany wzrost popularności po upadku systemu komunistycznego całkowicie odmienił życie poety, ale jednocześnie sprowokował do sceptycznej konkluzji na temat nowego statusu:

Teraz wszystko jest łatwiejsze i niepokojąco bezsensowne. Zatrważa mnie to, że z łatwością piszę, że ludziom podobają się moje wiersze<sup>10</sup>.

Wiersze poety zostały przełożone na wiele europejskich języków (między innymi francuski, angielski, hiszpański, niemiecki, polski, rosyjski, chorwacki, serbski, węgierski), co przyczyniło się do popularyzacji jego twórczości poza granicami własnej ojczyzny.

Już w pierwszej połowie lat 90-tych Pawłow podupadł na zdrowiu. W ostatnich latach zaprzestał aktywności twórczej i zawodowej. Kilka miesięcy przed śmiercią

---

<sup>9</sup> К. Павлов, *Затиски*, op. cit., s. 130.

<sup>10</sup> Idem.

w sejmie przegłosowano projekt dotyczący przyznania poecie emerytury za szczególne zasługi dla państwa i narodu bułgarskiego. 28 września 2008 roku Pawłow zmarł po długiej i ciężkiej chorobie, w wieku 75 lat.

Środowiska artystyczne przyjęły z wielkim żalem wiadomość o śmierci Pawłowa. Na łamach prasy pojawiło się wiele komentarzy i refleksji związanych z jego odejściem. Przedstawiciele krytyki literackiej w skondensowanej formie starali się podsumować dorobek poety. Nie skrywano poczucia ogromnej straty dla kultury bułgarskiej. Warto przytoczyć niektóre opinie – zważywszy na dotychczas niewielkie zainteresowanie literaturoznawców twórczością Pawłowa – być może okażą się istotnym znakiem dla rozpoczęcia nowych badań w tym zakresie.

Wioleta Deczewa, pragnąc zwięźle określić istotę poezji bułgarskiego twórcy, stwierdziła:

(...) przed oczyma czytelnika ukazuje się świat pozbawiony Absolutu – odarty z obecności Boga oraz iluzji na temat boskich możliwości Rozumu. Jednak tęsknota za tymi wartościami jest ogromna<sup>11</sup>.

Michaił Nedelczew zwrócił uwagę na inny ważny aspekt Pawłowowskiej liryki:

Konstantin Pawłow pragnął, aby w jego wierszach odkrywać głębokie pokłady egzystencjalnego sensu, a nie jedynie znaczenie znaków retorycznych<sup>12</sup>.

Natomiast Georgi Borisow w następującej formie wyraził własne odczucia i sądy:

Nie musimy już ukrywać – to właśnie Konstantin Pawłow okazał się „złym prorokiem”, który zdołał się wynurzyć z oceanu czasu i zakwestionować zasady panującego niegdyś oficjalnego języka poetyckiego. Ceną było przymusowe wieloletnie milczenie. Naznaczył naszą przestrzeń literacką stanem zniszczenia, który obecnie jest jedyną możliwą podstawą dla materii twórczej. Okazuje się także, że gruzowisko to najstosowniejsza dekoracja dla przedstawienia minionego teatru absurdu<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> В. Дечева, *Поклон в тишината*, "Култура", 2008, бр. 33, с. 4.

<sup>12</sup> М. Неделчев, ... *това кълбо от злост и отрова...*, "Култура", op. cit., с. 14.

<sup>13</sup> Г. Борисов, *Одраскани от звездите*, "Култура", op. cit., с. 4.



## Wstęp

Charakterystyczną tendencją współczesnego literaturoznawstwa bułgarskiego jest zainteresowanie krytyki literackiej dorobkiem jednostek „źle obecnych” w kulturze minionego stulecia. Badania rozpoczęte w ostatnich latach ubiegłego wieku, a kontynuowane i systematyzowane do dziś, stawiają sobie za cel rewizję dawnych poglądów oraz rzetelną analizę twórczości artystów przede wszystkim rugowanych z przestrzeni oficjalnego obiegu literatury w epoce totalitarnego zniewolenia. Przełom 1989 roku sprawił, iż literaturoznawcy rozpoczęli i podjęli dyskusję nad twórczością poetycką Konstantina Pawłowa. Powstające prace krytyczne nie tylko rehabilitują dorobek poety, ale jednocześnie weryfikują negatywne osądy, tendencyjne oceny jego liryki powstałe w czasach *ancien regime*. Pawłow, przez wiele lat znany jedynie wąskiej grupie odbiorców, po przełomie 1989 roku w końcu wraca do porządku rodzimej historii kultury i literatury. Twórczość poety doczekała się kilku fachowych i rzetelnych analiz literaturoznawczych. Jednak nadal brakuje obszerniejszego opracowania naukowego, syntetyzującego doświadczenie liryczne poety, dlatego prezentowana monografia dąży do wypełnienia istniejącej luki w tym względzie.

Głównym założeniem prezentowanej rozprawy doktorskiej jest omówienie formuł absurdu w twórczości poetyckiej Konstantina Pawłowa. Możliwie wnikliwa i wszechstronna analiza wierszy poety ujawniła stałą i niezmiennie powracającą tendencję odwoływania się do kategorii absurdu. Okazuje się, że absurd jako jeden z wielu możliwości obrazowania świata, doskonale diagnozuje kondycję współczesnego człowieka oraz XX-wiecznej rzeczywistości. Absurd, jako kategoria estetyczna nieobca humanistyce minionego stulecia, jest nierozłącznie związana między innymi z motywami śmierci, zniewolenia, bezsilności, braku nadziei, destrukcji, cierpienia, strachu czy obrzydzenia. Liryka Pawłowa wpisuje się w ten układ, zawiera i łączy w sobie treści szeroko rozumianego pojęcia absurdu. Z tego względu prezentowana praca doktorska dąży do zarejestrowania i omówienia sekwencji zagadnień pojawiających się w momencie doświadczenia absurdu.

Przedmiotem szczegółowych badań rozprawy jest zasadniczo twórczość poetycka Pawłowa, ale nie oznacza to rezygnacji z odwołań do wybranych utworów lirycznych i prozatorskich literatury bułgarskiej, których przywołanie i interpretacja pozwala rzetelnie i dogłębnie odczytać twórczość poety oraz umieścić ją w szerszych

kontekstach literackich. W sferze zainteresowań badawczych pozostają także analizy krytycznoliterackie dotyczące dorobku twórczego Pawłowa, powstałe zarówno na gruncie bułgarskiego, jak i polskiego literaturoznawstwa. Obok bułgarystycznej literatury przedmiotu posłużono się także stosownymi źródłami humanistyki polskiej i europejskiej. W czasie wstępnych prac badawczych okazało się, iż konieczne jest przestudiowanie specyfiki kontekstu historycznego i kulturalnego, ponieważ poezja Pawłowa jest głęboko osadzona w realiach polityczno-społeczno-kulturowych drugiej połowy ubiegłego wieku. W momencie analizy poszczególnych utworów odwołano się do kontekstów filozoficznych. Wyeksponowano szczególnie bliską refleksji Pawłowa filozofię egzystencji, powołując się głównie na prace Karla Jaspersa, Alberta Camusa, Sorena Kierkegaarda, Józefa Tischnera, Paula Tillicha oraz Paula Ricoeura.

Nadrzędnym problemem rozprawy jest rozpoznanie, analiza i interpretacja formuł absurdu obecnych w twórczości poetyckiej Pawłowa. Pierwsze trzy rozdziały proponują odczytanie utworów z lat 1960-1989, które scala wybrana kategoria estetyczna – „liryczne „ja””, „czas” oraz „przestrzeń”. Kategoria-dominanta spełnia funkcję porządkującą i staje się punktem wyjścia dla przedstawienia innych, znaczących kwestii i zagadnień zawartych w liryce Pawłowa. Obecność formuł absurdu koresponduje, jak już zdążono zaznaczyć, z różnorodnym zakresem problemów: obecnością śmierci, zniewolenia, cierpienia, ale także chwiejnością tożsamości ludzkiej, stanem cywilizacji XX-wiecznej, destrukcją moralną człowieka w totalitaryzmie, metamorfozami zła, bankructwem wartości etycznych, rozpadem kultury, czy walką jednostki o wartości etyczne. W rozdziale czwartym zasada porządkująca materiał interpretacyjny jest związana z następującą tezą: kompleksowy wgląd w wykreowany przez poetę świat ujawnia silną potrzebę osiągnięcia absolutu przez liryczne „ja” oraz wyzwolenie się z rzeczywistości absurdu. Droga jednostki do obranego celu wiedzie poprzez doświadczenie i wytrwanie w sytuacji granicznej (doznanie śmierci). Wszechstronny ogląd poezji Pawłowa ujawnia kolejne etapy (według wykładu semiologii cierpienia Paula Ricoeura), w których, wobec powyższego, uczestniczy człowiek – „samotność/odizolowanie w cierpieniu”, „niemożność w mówieniu” oraz „cicha skarga”. Interpretacja wybranych utworów w tej partii pracy ma na celu ukazanie empirii wskazanego cyklu. Analiza literacka utworów najnowszych (po 1989 roku) w ostatnim rozdziale w głównej mierze eksponuje i objaśnia kondycję podmiotu lirycznego. Teoretycznie ta część winna rejestrować moment przezwyciężenia formuł

absurdu oraz chwilę osiągnięcia absolutu, zważywszy na wysiłki podejmowane przez mówiące „ja”. Jednak ostatecznie finał rozprawy udowadnia, że starania bohatera poezji Pawłowa nie zostają zwieńczone spełnieniem. W związku z powyższym doszła konieczność wyeksponowania nowych, znaczących elementów poetyckich, między innymi obrazów chwiejnej tożsamości ponowoczesnej, procesu destrukcji podmiotu oraz kwestii „obcego we mnie”.

Tak zaproponowane badanie twórczość poetyckiej Pawłowa skutkowało ujawnieniem i potrzebą rozstrzygnięcia wielu ważnych zagadnień dotyczących: roli poetyckich formuł absurdu, obecności groteski, ironii, ironii elegijnej jako środków lirycznego wyrazu, potencjalnej możliwości „oswojenia” absurdu, odbierania przez absurd sensu istnieniu ludzkiemu, destrukcji osobowości jednostki w obliczu absurdu, w końcu także problemu obecności absurdu jako czynnika deprecjonującego możliwość osiągnięcia absolutu.

W rozprawie została zastosowana metoda hermeneutyczna. Odwołując się do Hansa-Georga Gadamera przyjęło się jako zasadne twierdzenie, że hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka<sup>1</sup>. Analiza hermeneutyczna jest pomocna w przypadku, gdy pragnie się zrozumienia tego, co zostało wypowiedziane<sup>2</sup>. Humanistyka powszechnie uznała za słuszną opinię, iż hermeneutyka staje się nieodzowna, gdy pojawia się kłopot z sensem; gdy świat, tekst, czyjeś zachowanie przestają być oczywiste i domagają się interpretacji<sup>3</sup>. W niniejszej pracy funkcja interpretacji sprowadza się więc do zniesienia obcości czyniącej tekst niezrozumiałym<sup>4</sup>, by umożliwić jego bezpośrednią recepcję. Za odpowiedni punkt widzenia uznano Gadamerowską metaforę lektury tekstu określoną jako „rozmowa”, zaś analiza okazuje się formą dialogu - „wymianą między Ja i Ty”<sup>5</sup>. Procedury badawcze zdają się potwierdzać tezę, iż ostatecznie celem interpretacji nie jest konstruowanie sensu. Odwołując się ponownie do niemieckiego badacza: „wiesz, jak tocząca się rozmowa, wskazuje w kierunku jakiegoś nigdy nie dającego się doścignąć

---

<sup>1</sup> H.-G. Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. J. Margański, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998, s. 160.

<sup>2</sup> Idem, *Tekst i interpretacja*, tłum. P. Dehnel, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) A. Burzyńska, M. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 223.

<sup>3</sup> *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, (red.) A. Burzyńska, M. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 175.

<sup>4</sup> H.-G. Gadamer, *Tekst i interpretacja*, op. cit., s. 232.

<sup>5</sup> *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, op. cit., s. 188.

sensu”<sup>6</sup>. Dlatego dokonane analizy liryki Pawłowa nie mają „zamkniętego” charakteru i nastawione są na formułę otwartości oraz możliwości pomnażania i pogłębiania znaczeń.

Analiza i interpretacja twórczości poetyckiej Pawłowa została dokonana z uwzględnieniem prac krytycznych bułgarskiego literaturoznawstwa autorstwa: Ani Ilkova, *Константин Павлов и неговата поезия (Konstantin Pawłow i jego poezja)*, oraz *Константин Павлов в <Задочни репортажи за България>: фигура и образ (Konstantin Pawłow w <Zaocznych reportażach o Bułgarii>: postać i figura*, Aleksandra Kiosewa, *Константин Павлов, доносчик срещу извървяното (Konstantin Pawłow donosiciel tego, co przeminęło)* oraz *Фрагменти за Константин Павлов (Fragmenty o Konstantinie Pawłowie)*, Galina Tihanowa, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, Antoanety Alipiewej, *Българската поезия от 60-те години на XX век (Poezja bułgarska lat 60-tych XX wieku)*, Nikoły Iwanowa, *Подреждане на балната зала (Porządkowanie sali balowej)*, Bożydara Kunczewa, *Поглед към поезията (Spojrzenie na poezję)*, Rozalii Likowej, *Поезия на 50-те и 60-те години (Poezja lat 50-tych i 60-tych)* oraz *Поезия на 70-те и 80-те години (Poezja lat 70-tych i 80-tych)*. Ważny dla pracy interpretacyjnej okazał się także artykuł polskiej badaczki literatury bułgarskiej: Teresy Dąbek-Wirgowej, *W „akwarium” Konstantina Pawłowa*. Aby przybliżyć odbiór wierszy przez czytelnika nieznającego języka bułgarskiego, teksty oryginału zostały zaopatrzone polskimi przekładami wykonanymi przez Teresę Dąbek-Wirgową, Annę Kamieńską, Wandę Medyńską oraz Celinę Judę lub tłumaczeniami filologicznymi opracowanymi przez autorkę pracy.

Analizując formuły absurdu w poezji Pawłowa w zależności od potrzeb wykorzystano i posłużono się głównie rozważaniami filozofii egzystencji, szeroko penetrującej zakres i znaczenia terminu. Istotne dla wywodu stało się odwołanie do pracy Alberta Camusa, *Mit Syzyfa*. Zachodnioeuropejską myśl humanistyczną rozpatrującą wieloaspektowe pojęcie absurdu reprezentują opracowania Martina Esslina, *The Theatre of the Absurd* oraz Waltera Hilsbechera, *Tragizm, Absurd i Paradoks*. Nie bez znaczenia okazały się także prace badawcze polskiego literaturoznawstwa: Józefa Kelery, *Panorama dramatu. Studia i szkice*, Piotra Łaguny,

---

<sup>6</sup> H.-G. Gadamer, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001, s. 138.

*Ironia jako podstawa i jako wyraz*, Kazimierza Pleśniarowicza, *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu* oraz Anny Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*. Spis bibliograficzny uzupełnia bułgarska perspektywa badawcza Izaaka Passiego, *Powaga śmieszności*.

Obranie danych kategorii estetycznych porządkujących materiał interpretacyjny wymagało posłużenia się adekwatnymi opracowaniami tematu. W przypadku rozważań nad poetyckim terminem „liryczne „ja” ” uznano za zasadne przywołanie między innymi rozważań poety-emigranta Josifa Brodskiego, *Stan zwany wygnaniem, czyli wyrwijmy kotwę z dna*. Pomocne okazało się także skorzystanie z dyskursu filozoficznego Ericha Fromma, *Ucieczka od wolności*, Karla Jaspersa, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, Sørensa Kierkegaarda, *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym...*, Paula Ricoeura, *Filozofia osoby* oraz Józefa Tischnera, *Filozofia dramatu*. Dyskusja wokół szeroko rozumianego pojęcia czasu została oparta na pracach Beaty Morzyńskiej-Wrzosek, *Zawsze byłam tu. Kategoria czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej* oraz Danuty Opackiej-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Istotne dla tej części pracy jest także odwołanie się do dyskursu filozoficznego z prac Bernharda Welte, *Czas i tajemnica* oraz Michała Hellera, *Wieczność. Czas. Kosmos*. Rozdział bazujący na kategorii przestrzeni uzyskał nadbudowę teoretyczną dzięki pracy Anny Legeżyńskiej, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej* oraz przywołanej już Beaty Morzyńskiej-Wrzosek, *Zawsze byłam tu... Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*. Odkrywanie w tekstach poetyckich rozległych kontekstów filozoficznych wsparto myślami Gerarda Genette’a, *Przestrzeń i język*, Mircea Eliade, *Sacrum. Mit. Historia* oraz Simone Weil, *Zakorzenie*. Natomiast odniesienia do realiów kulturowych konfrontowano z badaniami Celiny Judy, *Pod znakiem BRL-u. Kultura bułgarska w pułapce ideologii* i Jacka Łukasiewicza, *Mitologie socrealizmu*. Analiza poetyckiego doświadczenia sytuacji granicznej (śmierci) została oparta na tekstach ze zbioru *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, pod redakcją Stanisława Cichowicza i Jakuba Godzimirskiego. Obecność tematyki śmierci w sferze artystycznej podjął bułgarski literaturoznawca Waleri Stefanow w książce *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета (Literatura bułgarska XX wieku. Dwanaście szkiców)*. Natomiast część dotycząca semiologii cierpienia uzyskała swój obecny kształt dzięki odwołaniom do prac Paula Ricoeura, *Filozofia osoby* oraz Trwoga *rzeczywista i złudna*,

Hansa-Georga Gadamera, *Niezdolność do rozmowy*, Simone Weil, *Miłość Boga i nieszczęście*, Tadeusza Gadacza, *Enigma cierpienia*, Jana Pawła II, *O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia* oraz Krzysztofa Stachewicza, *O cierpieniu i miłosierdziu*. Kondycję jednostki egzystującej u schyłku XX wieku, niosącej niełatwy bagaż doświadczeń minionego okresu, objaśniają opracowania *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, pod redakcją Wojciecha Kalagi, Zygmunta Baumana, *Ponowoczesność jako źródło cierpień* oraz Chantal Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*. Rozważania dopełniają wypowiedzi Dubravki Ugrešić, *Czytanie wzbronione*, Mileny Kirowej, *Крѹтика на прелома (Krytyka przełomu)* oraz Nikoły Georgiewa, *Stosowalności i niestosowalność literatury bułgarskiej*.

Najważniejsze materiały źródłowe z których skorzystano w czasie prac badawczych to tomy wierszy Konstantina Pawłowa *Camupu (Satyry)*, *Стухове (Wiersze)*, *Стару неща (Stare rzeczy)*, *Появяване (Pojawienie się)*, *Азонио сладка (Słodka agonio)*, *Убийство на спящ човек (Zabójstwo śpiącego człowieka)* oraz *Другия бряг: Стухове (Inny brzeg. Wiersze)*, które stanowią całokształt twórczości poety. Nie bez znaczenia dla pracy pozostają autokomentarze Pawłowa zawarte w tomie *Зануски 1970-1993 (Zapiski 1970-1993)* oraz w zbiorze wywiadów *Интервюта (Wywiady)*.

Dysertacja została podzielona na pięć zasadniczych rozdziałów, wraz z podrozdziałami. Rozdział pierwszy zwraca uwagę na sposoby kreacji podmiotu lirycznego, a wielokierunkowa interpretacja pozwala scharakteryzować postawy określone jako autentyczne „ja” oraz dubler autentycznego „ja” podmiotu lirycznego. Po raz pierwszy ujawnia się niespójna, mozaikowa biografia bohatera poezji. Tożsamość jednostki ulega poważnemu naruszeniu i zachwianiu w momencie doświadczania sytuacji absurdu i nonsensu. Kolejna część pracy ukazuje różnorodność poetyckich obrazów czasu. Tendencją dominującą w lirycznych przedstawieniach okazuje się negacja tradycyjnych, przeciętnych wyobrażeń istoty czasu. W obliczu absurdu czas staje się zjawiskiem nieodgadnionym i nieprzejrzywym oraz zyskuje specyficzną, enigmatyczną naturę. Badania nad pojęciem czasu udowodniły zależność terminu z tematami kondycji XX-wiecznego świata i egzystującego w nim człowieka. Trzeci rozdział prezentuje kategorię przestrzeni, która jawi się jako jedna z dominant przedstawieniowych Pawłowowskiej refleksji poetyckiej. Analiza wybranych utworów pozwala wnikliwie scharakteryzować sferę zainteresowań poety. Okazuje się, że twórca

przede wszystkim konstruuje układ przestrzeni zewnętrznej – nazwanej w pracy „ojczyźnianą”, wraz z mikro-przestrzeniami zebrań, wieców, mityngów. Charakterystyczne przedstawienia mają na celu obnażanie powszechnie skrywanych i niezrozumiałych dla zniewolonego społeczeństwa transformacji ideowych. Nie brakuje także utworów kreujących intymną przestrzeń odosobnienia, kierujących uwagę na tematykę samotności i izolacji jednostki-outsidera. Kolejny rozdział został metaforycznie zatytułowany *Od teatralizacji słowa do granicznych „ról” podmiotu lirycznego*. Odwołanie się do przenośni miało na celu integralne objęcie znaczeniowe różnorodności analizowanych zjawisk poetyckich w tej części. Punktem wyjścia stało się ukazanie skłonności podmiotu lirycznego do wprowadzania terminologii sztuki teatralnej do języka poezji, co w znacznej mierze urozmaica przestrzeń artystyczną. Wiele sygnałów wskazuje na czerpanie z modelu teatru absurdu, ukształtowanego na Zachodzie Europy w latach 60-tych XX wieku. Podrozdziały tej części opierają się na semiologii cierpienia, opisanej przez Paula Ricoeura. Uznano, że wywód filozofa w sposób wyczerpujący charakteryzuje Pawłowowski paradygmat poetycki. Przeżycie granicznych sytuacji prowadzi podmiot mówiący do doświadczenia „samotności/odizolowania w cierpieniu”, „milczenia” oraz „cichej skargi”. Ostatni rozdział, analizujący twórczość poetycką z ostatniego dziesięciolecia XX wieku, rejestruje postawy liryczne oraz kategorie semantyczne właściwe dla poezji Pawłowa sprzed transformacji. Ujawnia się także zakres nowych oryginalnych elementów, bezpośrednio związanych z kondycją jednostki i rzeczywistości po przełomie 1989 roku, a więc świadomość ponowoczesna oraz poczucie wyczerpania i ostatecznego upadku wartości. Dla dopełnienia przejrzystości wywodu zasadnicze rozdziały uzupełniono krótką biografią poety Konstantina Pawłowa oraz zwięzłą charakterystyką poezji bułgarskiej lat 60-tych XX wieku. W połowie minionego stulecia odnotowano debiut tak zwanego poetyckiego pokolenia „kwietniowców”. Twórca przyznał, iż łączy go ze wspomnianą generacją przynależność duchowa.

Pragnę w szczególny sposób podziękować Pani Doktor habilitowanej Celinie Judzie, Profesorowi Uniwersytetu Jagiellońskiego, za opiekę naukową, życzliwą pomoc, dobre słowo, radę oraz za wszelkie istotne wskazówki i cenne uwagi, dzięki którym niniejsza praca uzyskała ostateczny kształt.

## Bułgarskie poetyckie pokolenie „kwietniowców”

Pod koniec lat 50-tych i na początku lat 60-tych zadebiutowało w Bułgarii młode pokolenie poetów nazywanych „kwietniowcami”<sup>1</sup>. Do tej samej grupy twórców i zjawisk literackich tego okresu przyłgnęły także inne określenia: „nowe pokolenie”, „młodzi”, „początek poezji”, „literatura odwilży”, „współczesne pokolenie”, „pokolenie poszukujące”, „młodzi”, „utalentowani”<sup>2</sup>. „Kwietniową” generację tworzyli: Konstantin Pawłow, Petyr Alipiew, Iwan Teofilow, Christo Fotew, Błagoj Dimitrow, Lubomir Lewczew, Pyrwan Stefanow, Radoj Ralin, Damian Damjanow, Stefan Canew oraz wielu innych poetów.

Termin pokolenie „kwietniowców” do dzisiaj musi budzić wątpliwości – nie tylko zresztą wśród badaczy literatury bułgarskiej. Trudności w stworzeniu jasnej definicji wynikają z faktu, iż cechą charakterystyczną zjawiska jest znaczny stopień niejednorodności. Słusznie stwierdza Kazimierz Wyka, iż pokolenie jest to niewątpliwie pewna grupa socjalna, tyle że o niełatwej do określenia strukturze wewnętrznej<sup>3</sup>. Każdy z bułgarskich twórców pokolenia „kwietniowców” proponował swój własny indywidualny styl poetycki i reprezentował swoisty „osobny” model postawy twórczej. Ogólnie mówi się o dominacji estetyki różnorodności, w związku z tym nie sposób doszukać się wśród przedstawicieli generacji pokrewnych biografii życiowych czy poetyckich. Aleksandyr Jordanow twierdzi, że poeci-debiutanci odczuwali ideowo-estetyczną jedność własnej generacji. Jednak owa jedność była ważnym, lecz nie prymarnym wyróżnikiem pokolenia, ponieważ generacja paradoksalnie utwierdzała własne istnienie dzięki wewnętrznej logice przeciwieństw i sprzeczności<sup>4</sup>.

Z podobnego założenia wychodzi Antoaneta Alipiewa, co potwierdzają następujące słowa: „(...) „młodych” poetów zbliżało wspólne demonstrowanie energii życiowej, brakowało jednak zbieżności poglądów w zakresie rozumienia estetyki czy obecności nowej tematyki w poezji. Wśród przedstawicieli tej samej generacji

---

<sup>1</sup> W kwietniu 1956 roku odbyło się plenum Komitetu Centralnego Bułgarskiej Partii Komunistycznej, dokonujące rozliczeń z kultem jednostki. Postulaty „kwietniowe” odnosiły się także do sfery kultury, dążąc do uwolnienia jej od sztywnych, dogmatycznych reguł socrealizmu. Powszechnie przyjęło się twierdzić, iż odbyte plenum „kwietniowe” rozpoczyna w Bułgarii proces „odwilży”.

<sup>2</sup> А. Алипиева, *Българската поезия от 60-те години на XX век*, Издателство Слово, Велико Търново 2004, s. 39.

<sup>3</sup> K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 14-15.

<sup>4</sup> А. Йорданов, *Личности и идеи*, Народна младеж, София 1986, s. 72.



pojawiały się odmienne sądy dotyczące panującej ideologii socjalistycznej oraz możliwości dopuszczania jej w twórczości”<sup>5</sup>. Warto dodać, iż terminem pokolenie „kwietniowców” okrzyknięto twórczość jednostek zdolnych i obiecujących, ale także próby poetyckie „literatów” tworzących jawnie słabą i mierną poezję<sup>6</sup>. Alipiewa stwierdza kategorycznie, że termin „kwietniowcy” z jednej strony obejmował swym znaczeniem dokonania artystyczne poetów lat 60-tych, a z drugiej legitymował próby antytalentów, szukających uznania i splendoru dzięki pseudo-przynależności generacyjnej<sup>7</sup>.

Okazuje się, że w ramach tego samego związku pokoleniowego mogą się tworzyć liczne, biegunowo przeciwne jedności pokoleniowe. Ale właśnie z tego względu tworzą one „związek”, gdyż walcząc określają się wzajemnie<sup>8</sup>. Za przykład może posłużyć konfrontacja dwóch nazwisk wymienianych jako dominanty grupy „kwietniowców”: Lewczewa i Pawłowa. Przywołani poeci posiadali zgoła odmienną wizję własnej drogi życiowej i twórczej. Lewczew stosunkowo dobrze odnajdywał się w układach z ideologami decydującymi o relacjach twórców z ówczesną władzą. Poeta zadebiutował w 1957 roku tomem *Звездите са мои. Стихотворения* (*Gwiazdy są moje. Wiersze*), po czym we względnie krótkim czasie wydał kilkadziesiąt następnych zbiorów wierszy. Popularności przydało mu także wielokierunkowe angażowanie się w działalność społeczną i polityczną. Lista odpowiedzialnych funkcji, które udało mu się pełnić jest nadzwyczaj bogata - był redaktorem naczelnym tygodnika literackiego „Front Literacki”, wiceprezesem Ogólnokrajowej Rady Frontu Patriotycznego, wiceministrem kultury oraz prezesem Związku Pisarzy Bułgarskich<sup>9</sup>. Szczególnie znaczące okazało się zdobycie prestiżowego, dającego szansę ekspansji środowiskowej stanowiska redaktora literackiego. Lewczew, obejmując w tamtym czasie tego typu posadę, uzyskał możliwość bezpośredniego wpływu na ówczesne instytucjonalne życie kulturalne w Bułgarii, a co ważniejsze - krytykę literacką. Pojawiające się wtedy przychylne recenzje i opinie, dotyczące jego działalności i twórczości, mitologizowały go jako poetę, który wielokrotnie poddawany pokusom ze strony władzy, zawsze dość

---

<sup>5</sup> А. Алипиева, op. cit., c. 34.

<sup>6</sup> А. Славов, *Българска литература на размразяването*, ИК Хр. Ботев, София 1994, c. 97

<sup>7</sup> А. Алипиева, op. cit., c. 35.

<sup>8</sup> К. Wyka, op. cit., s. 48.

<sup>9</sup> J. Bukowski, *Skrzydła i korzenie. O poezji Lubomira Lewczewa*, „Literatura na Świecie” 1987, nr 3, s. 314.

skutecznie potrafił im się oprzeć<sup>10</sup>.

Natomiast Pawłow nigdy nie przejawiał zbytnej chęci eksponowania własnej osoby/osobowości zarówno na płaszczyźnie społecznej, politycznej, ani też twórczej. Wśród swojej generacji znany był przede wszystkim jako człowiek o gwałtownym, niespokojnym charakterze, niepokodzony z realiami ówczesnego życia i wyrażający zawsze otwarcie własne zdanie. Poeta na jednym ze spotkań w gronie „kwietniowców” w sposób zdecydowany i jednoznaczny obwinił twórców swego pokolenia o tani flirt z władzą, a jednocześnie pozorowanie sytuacji mających świadczyć o otwartym sprzeciwie wobec panującego reżimu<sup>11</sup>. Odrzucając się jednoznacznie od oficjalnie proponowanych norm literackich i prezentując postawę otwartego buntu wobec powszechnego ograniczania wolności stał się obiektem poważnej krytyki ze strony partii i środowiska literackiego. W konsekwencji, jak już wspomniano, tomiki wierszy Pawłowa przez wiele lat nie mogły doczekać się publikacji. Sam Lewczew, pisząc przedmowę do zbioru *Стару неща* (*Stare rzeczy*) Pawłowa, ukazał go jako poetę trudnego i niespełnionego<sup>12</sup>. Niezależny twórca – zdecydowanie odrzucony przez środowisko literackie - nie mógł znaleźć pracy w sferze kultury i często pozostawał bez pracy, bez środków do życia.

Chociaż omawianą generację tworzyli poeci o przeciwnych charakterach, temperamentach i poglądach, to jednak z pewnością łączyła ich kwestia tak zwanych przeżyć pokoleniowych. Działanie tych przeżyć - jak stwierdza Wyka - odnosi się w świadomości pokolenia nie do tego, co jednostki wyróżnia i nadaje im odrębność duchową, lecz odnosi się do cech które ponad różnicami indywidualnymi mają grupę spoić w całość duchową<sup>13</sup>. Dla bułgarskiego pokolenia „kwietniowców” czynnikiem integrującym okazał się specyficzny rodzaj przeżywania współczesności. „Młodzi” debiutanci stworzyli grupę przyjacielską obejmującą ludzi urodzonych w podobnym czasie historycznym (lata 30-ste i 40-ste ubiegłego wieku) i żywo reagujących głównie na sytuację duchową epoki. Na towarzyskich spotkaniach dynamicznie omawiano intrygujące kwestie intelektualne, filozoficzne i literackie, a także komentowano

---

<sup>10</sup> А. Алипиева, op. cit., s. 58.

<sup>11</sup> А. Илков, *Константин Павлов в Задошни репортажи за България: фигура и образ*, [в:] *Литературни, културни и социални митове. Сборник в чест на 60-те години на доц. М. Неделчев*, (ред.) Я. Евтомив, Б. Кърташева, Б. Марчев, Нов български университет, София 2005, s. 204.

<sup>12</sup> Т. Дąbek-Wirgowa, *Z nowej poezji bułgarskiej*, „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 287.

<sup>13</sup> K. Wyka, op. cit., s. 102.

bieżące wydarzenia polityczne i kulturalne. Stopniowo więc formowała się wspólnotowa grupa socjalna, którą charakteryzowała chęć wpływu na przemianę stosunku wobec rzeczywistości oraz pragnienie zdefiniowania nowych wartości i form duchowych<sup>14</sup>. Twórców ogarniało przeświadczenie, że konieczne i nieuchronne jest nadejście zamian szczególnie w sferze literatury i sztuki. Wspólnie dochodzono do wniosku, że nie do przyjęcia są wszelkiego rodzaju ograniczenia nie tylko w rozmaitych płaszczyznach życia, ale głównie w obrębie kultury. Stąd stosunkowo szybko artykułowano hasła konieczności wyzwolenia życia literackiego z dogmatyzmu<sup>15</sup>.

Атанас Славов twierdzi, iż „poetów z pokolenia „kwietniowców” łączyła silna motywacja walki o „dobro” – przez które rozumieli wolność twórczą, zdecydowanie odrzucali zaś stagnację, jako bezsporną obecność zła”<sup>16</sup>. Natomiast Teresa Dąbek-Wirgowa sądzi, iż „o wspólnocie „kwietniowców” przesądziła ich postawa wobec życia – ostentacyjny zwrot w stronę jednostki i prowokacyjność, z jaką manifestowali prawo do osądu świata”<sup>17</sup>. Zgadzając się z powyższymi opiniami wypada stwierdzić, że rzeczywiście „młodzi” twórcy postavili sobie za główny życiowy i twórczy cel - wartość wolności. Dojrzewając w określonym położeniu historycznym uznali niepokorne dążenie ku niezależności za swoistą misję i powołanie, co często znajdowało wyraz w twórczości poetyckiej. Radoj Ralin wyraził swoje racje odwołując się do formy modlitewnej:

#### Молитва

Свободата е като хляб,  
Всеки ден се замесва,  
изпича,  
изяжда.

Свободата трябва  
всеки ден да е прясна,  
топла,  
сладка,  
достатъчна, за да я споделиш с други<sup>18</sup>.  
(...)

#### Modlitwa

Wolność jest niczym chleb,  
codziennie się ją zaczyna,  
wypieka,  
zjada.

Wolność musi  
co dzień być świeża,  
ciepła,  
słodka,  
i żeby jej starczyło na podzielenie się z innymi<sup>19</sup>.  
(...)

<sup>14</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>15</sup> А. Славов, op. cit., c. 97.

<sup>16</sup> Ibidem, c. 104.

<sup>17</sup> Т. Дąbek-Wirgowa, op. cit., s. 286.

<sup>18</sup> Р. Ралин, *Молитва*, [в:] idem, *Правото да се разочароваши*, Слово, Велико Търново 2003, c. 56.

<sup>19</sup> R. Ralin, *Modlitwa*, przekł. J. Zych, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, (red.) W. Medyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 63.

Podmiot liryczny konfrontuje wolność jako pojęcie abstrakcyjne z wartością chleba w codziennym życiu człowieka. Wolność jawi się nie tylko jako element konieczny i nieodzowny w egzystencji jednostki, ale przede wszystkim domagający się świadomej refleksji i zadumy.

Andrej Germanow wyeksponował kwestie dotyczące idiomu wolności akcentując niedostatki zastosowanej strategii jej osiągnięcia:

(...)  
 ... Неудържимо ми тежи  
 от страници полуразлистени,  
 от глупости полунагиздени,  
 от розови полулужи.  
 Полулюбов и полукриене,  
 полулежане, полупот,  
 полукултура, полукриене  
 и въобще - полуживот<sup>20</sup>.

(...)  
 ... Półprawdy już nie mogę ścierpieć.  
 Męczą mnie książki półprzejrane,  
 głupoty półprzybrane sensem,  
 optymistyczne półkłamanie.  
 Męczy półmiłość, półskrywanie,  
 półzasypianie, półwysiłek  
 i półkultura, i półpicie, i...  
 w ogóle – półżycie<sup>21</sup>.

W poetyckim przedstawieniu liryczne „ja” snuje wizję rzeczywistości, w której wydaje się brakować pierwiastka wolności. Podmiot mówiący przyznaje się do dojmującego poczucia dyskomfortu swej egzystencji. Istnienie zdaje się być nieautentyczne, zaś wszelkie podejmowane działania stają się połowiczne i męczące.

Natomiast Damian Damjanow zawarł w swym wierszu charakterystyczne, oparte na przenośniach definicje dotyczące pojęcia wolności:

#### Свобода

Свободата не е съществително,  
 както казват филолозите,  
 Тя не е остър знак повелителен,  
 както мислят демагозите.  
 Тя е страшно и мъдро безумие,  
 тя е въздухът, кълнът на зрънцето.  
 Тя е риза с дупка куршумена,  
 през която се вижда слънцето<sup>22</sup>.

#### Wolność

Wolność nie jest rzeczownikiem,  
 jak sądzą filolodzy.  
 Nie jest też wykrzyknikiem,  
 jak myślą demagodzy.  
 Jest mądrością wielkiego szaleństwa.  
 Jest wschodzącym ziarnem serca.  
 Jest koszulą rozdartą kulami,  
 przez którą prześwieca słońce<sup>23</sup>.

Zaduma nad wartością wolności wprowadza podmiot liryczny w szczególny

<sup>20</sup> A. Германов, *Край на работния ден*, [w:] idem, *Стихове*, ЦАПК Прогрес, София 2007, с. 13.

<sup>21</sup> A. Germanow, *Koniec roboczego dnia*, przekł. J. Bukowski, w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 142.

<sup>22</sup> Д. Дамянов, *Свобода*, [w:] idem, *Гимназия "Родина". Стихове и поеми*, Нар. Младеч, София 1967, с. 35.

<sup>23</sup> D. Damjanow, *Wolność*, przekł. Jerzy Lau, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 171.

stan uniesienia. Mówiące „ja” podkreśla, że wolność nie jest elementem powszednim i zwyczajnym, lecz wartością, która wzbudzając zachwyt staje się motywacją i inspiracją aktywności człowieka.

Przywołane fragmenty utworów przedstawicieli pokolenia „kwietniowców” potwierdzają autentyczną potrzebę refleksji na temat wolności. Jednak twórcy nie poprzestawali jedynie na zadumie lirycznej. Kategoryczne akcentowanie postawy niezależności w codziennej egzystencji sprawiało, że wielu poetów popadało w uciążliwe konflikty z milicją. Nieprzejednany stosunek wobec zakazów oficjeli wiązał się z nakładaniem surowych restrykcji. Jedną z boleśniejszych sankcji była odmowa publikacji wierszy w czasopiśmie literackich lub konfiskata już wydanych tomów poetyckich ze wszystkich punktów sprzedaży. Taki los spotkał między innymi zbiór (*Безопасни ули*) *Agrafki* Ralina oraz (*Camupu*) *Satyry* Pawłowa. Jednak niepokorni i zbuntowani poeci odnajdywali sposób reakcji na ograniczanie wolności twórczej. Zwracali się do czytelników w sposób bezpośredni, odczytując swoje utwory w klubach, prywatnych domach, na uniwersytetach, a wielokrotnie także wprost na ulicach większych miast<sup>24</sup>. Obranie oryginalnej strategii przyniosło w tamtym okresie szczególnie Lewczewowi, Pawłowowi i Canewowi - ogromnej popularności.

Współczesne oceny dokonujące podsumowania działalności omawianego pokolenia mają raczej kontrowersyjny, by nie powiedzieć pejoratywny wydźwięk. Dąbek-Wirgowa stwierdza: „wszystkie poczynania pokolenia, które zadebiutowało w końcu lat 50-tych miały asekurancki charakter, świadczący o powierzchowności fermentu kulturalnego w dobie bułgarskiej odwilży”<sup>25</sup>. Natomiast Ani Ilkow konstatuje, że Pawłow jako jedyny z „młodego” pokolenia postawił sobie za cel życia i twórczości szeroko rozumianą wolność. Natomiast pozostali twórcy tego okresu do swoich moralno-etycznych programów włączali jedynie powierzchownie i w formie cząstkowej omawianą wartość<sup>26</sup>. Rzeczywiście wydaje się, że potencjalne możliwości przemian w poezji zapoczątkowanych w końcu 50-tych i na początku 60-tych lat zostały zniweczone. Pokolenie „kwietniowców” stosunkowo szybko przejawiało skłonności do wyciszenia początkowej dynamiki w swych działaniach i tym samym potencjał

---

<sup>24</sup> A. Славов, op. cit., c. 110.

<sup>25</sup> T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwarium” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w literaturach słowiańskich*, (red.) T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Uniwersytet Warszawski-Wydział Polonistyki, Warszawa 1994, s. 128.

<sup>26</sup> A. Илков, op. cit., c. 196.

drzemiący w „młodych” poetach nie został należycie wykorzystany. Co więcej pierwotnie wygłaszane hasła „nowości” i „wolności” w sztuce nie doczekały się właściwego i przekonującego uściślenia na czym w rzeczywistości miałyby one polegać. Nawet najbardziej aktywni w ówczesnym życiu kulturalnym nie byli zainteresowani lub też nie czuli potrzeby formułowania deklaracji czy manifestów, określających i porządkujących zasady wspólnego programu poetyckiego. Żaden z przedstawicieli pokolenia „kwietniowców” nie zaproponował zwartych postulatów, które znalazłyby wśród twórców tej samej generacji chętny oddźwięk. W dodatku „kwietniowcy” wbrew emfatycznym hasłom świeżości w sztuce nie taili asekuranckiego podejścia wobec poetyckiego nowatorstwa. Dla przykładu śmielsze eksperymenty formalne w dziedzinie języka i w zapisie graficznym wiersza – należały do rzadkości<sup>27</sup>, (przypadek Nikołaja Kynczewa jest chlubnym, ale pojedynczym zjawiskiem, wyjątkiem w tym względzie).

Wydaje się, że pokolenie „kwietniowców” nie należało ani do związków celowych, ani wartościowych, obejmujących jedną dziedzinę wartości, ani też związków treściowych ogarniających całość życia duchowego, lecz należało do związków opartych na instynktownym poczuciu łączności<sup>28</sup>. Zaistnienie omawianej formacji okazało się niezwykle istotne dla współczesnego kształtu poezji bułgarskiej. Wiele udanych debiutów z lat 50-tych i 60-tych niewątpliwie ożywiło ówczesne życie literackie, zaś kilka nazwisk poetów, którzy kontynuowali drogę twórczą, zapisało się na stałe w kanonie literatury narodowej. Warto odwołać się do słów Jordanowa, podsumowujących działalność „kwietniowców”: „debiuty poetyckie miały na celu obronę ideowo-estetycznej różnorodności procesu historyczno-literackiego, a także zdecydowanie ożywiły myśl o znaczeniu wolności twórczej. Te dwie ważne wartości ofiarowane potomnym okazały się nie do przecenienia”<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> J. Bukowski, op. cit., s. 314.

<sup>28</sup> K. Wyka, op. cit., s. 68.

<sup>29</sup> А. Йорданов, op. cit., c. 75-76.

## I. Sposoby kreacji podmiotu lirycznego

Poezja Konstantina Pawłowa zwraca uwagę swoistą kreacją podmiotu lirycznego. Specyfika wypowiedzi, zmienność tonu, niejednorodność postaw budują na pierwszy rzut oka niespójną, mozaikową biografię bohatera poezji. Osobowość lirycznego „ja” jest trudna do zdefiniowania, zwłaszcza gdy wypowiedź poetycka zostaje pozbawiona logiki, zwracając się w stronę języka absurdu i paradoksu. Jednak perspektywa całości poezji dowodzi, że to tylko – lub wyłącznie pozorny chaos, osiągnięty świadomie dzięki możliwościom tkwiącym w słowie poetyckim. Wyłaniający się z *quasi* bezładu rys biograficzny pozwoli udzielić odpowiedzi na pytania dotyczące tożsamości oraz kondycji podmiotu lirycznego.

Pawłow czyni z własnej biografii materiał twórczy, poezja staje się przestrzenią rozrachunku i wielowymiarowej dyskusji nad własnymi wyborami i obraną postawą moralną. Wkrótce po debiucie w 1960 roku tomikiem *Camupu*<sup>1</sup> (*Satyry*), decyzją odgórną, poeta zostaje wyrugowany z obiegu kulturalnego, co oznacza, że na ponad dwa dziesięciolecia „zamilknie”. Wraca do życia literackiego dopiero po przełomowym 1989 roku, tomikiem *Появяване*<sup>2</sup> (*Pojawienie się*). Podmiot liryczny, którego Pawłow traktuje jak współuczestnika własnych doświadczeń, przyjmuje postawę outsidera i ujawnia swą obecność się przede wszystkim jako odmieniec oraz indywidualista<sup>3</sup>. Jednostka wyróżnia się nadwrażliwością, skutkującą bolesnym odczuwaniem wszelkiego rodzaju ograniczeń, przy czym niemożność realizacji twórczej tworzy skrajny dyskomfort.

*Прекрасното в поезията  
или  
жертва на декоративни рибки*

Моите стихове никой не ги печати.  
Никой не ги чете.  
Те са опасни -  
будят долни инстинкти,

*Piękno w poezji  
czyli  
ofiara ze złotych rybek*

Moich wierszy nikt nie drukuje.  
I nikt nie czyta.  
Są niebezpieczne –  
budzą niskie instynkty,

---

<sup>1</sup> К. Павлов, *Сатири*, Български писател, София 1960.

<sup>2</sup> К. Павлов, *Появяване*, Профиздат, София 1989.

<sup>3</sup> T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwariu” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w literaturach słowiańskich*, (red.) T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Uniwersytet Warszawski-Wydział Polonistyki, Warszawa 1994, s. 130.

развращават духа.  
(...)

deprawują ducha<sup>4</sup>.  
(...)

(Прекрасното в поезията или жертва на декоративни рибки в: Стихове, с. 15)

Skazanie na banicję środowiskową i twórczą to doświadczenie bolesne chociażby z powodu utraty prestiżu społecznego. Nieobiektywna ocena krytyki literackiej kryje nie tylko zarzut o rzekomej mierności wierszy, ale co gorsza - możliwej demoralizacji ducha czytelnika. Bezsens nagany z pewnością pozbawia jednostkę godności, jednak dla poety powyższy aspekt nie ma znaczenia prymarnego. Pawłow jest przeświadczony, że w sytuacji polityczno-kulturalnej BRL-u literatura jest jedną z nielicznych form zabezpieczenia moralnego<sup>5</sup>. Tym samym twórca zostaje pozbawiony możliwości uczestnictwa w sferze dialogu, w której czasami istnieje szansa na podjęcie, w mniej lub bardziej widoczny sposób, krytyki reżimu totalitarnego.

Nie dziwi więc konsekwencja podmiotu lirycznego w dążeniu do szeroko rozumianej wolności. Osiągnięcie obranego celu łączy się z pielęgnowaniem i praktykowaniem uznanego za obowiązujący kodeksu moralnego. Wydaje się, że podmiot liryczny pojmuje wolność jako jeden z głównych wyznaczników istoty człowieczeństwa oraz wartość etyczną niezbędną dla rozwinięcia i utrwalenia poczucia własnej podmiotowości<sup>6</sup>. Jeśli długa walka o niezależność wewnętrzną jest nieudana, a marzenie o wolności pozostaje w sferze niespełnienia, pojawia się zniecierpliwienie, rozdrażnienie i dyskomfort.

Diachroniczny wymiar poezji Pawłowa dowodzi, że walka o niezależność, prawo do swobodnej wymiany poglądów w żadnym wypadku nie może ustać. Jednak konsekwentne hołdowanie przyjętym zasadom, mimo ogromnego zaangażowania, nie należy do zadań najłatwiejszych. Kolejne próby stają się probierzem kondycji wewnętrznej oraz determinacji w obronie własnej postawy godnościowej. Równowaga zostaje zachwiana w momencie doświadczenia cykliczności sytuacji „granicznych”, takich jak strach, samotność, śmierć, które bywają przyczyną fizycznego cierpienia oraz duchowych lęków. Jeśli przyjąć za Karlem Jasperssem, że „wielkość człowieka polega

---

<sup>4</sup> K. Pawłow, *Piękno w poezji czyli ofiara ze złotych rybek*, przekł. T. Dąbek-Wirgowa, [w:] „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 278.

<sup>5</sup> J. Brodski, *Stan zwany wygnaniem, czyli wyrwijmy kotwę z dna*, [w:] idem, *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Znak, Kraków 1996, s. 25.

<sup>6</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemińscy, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 21.



na tym, czym staje się on w doświadczeniu sytuacji granicznych”<sup>7</sup> to widmo przegranej walki o zachowanie godności będą zmuszać podmiot liryczny do pesymistycznej refleksji na temat znaczenia i wartości własnej egzystencji.

Znaczna część wypowiedzi pomiotu lirycznego to szczerza spowiedź liryczna. Otwarte wyznanie przybiera formę penetracji własnego wnętrza, rozprawy z realnością polityczną oraz sporu o uniwersalne wartości, takie jak prawda, miłość, sprawiedliwość<sup>8</sup>. Odmawiający kompromisu, układów serwilistycznych z oficjalną władzą, Pawłow pyta o kondycję współczesnego świata w ogóle, ale jednocześnie diagnozuje kondycję kultury oraz komentuje ojczyzniane, beerelowskie życie. Obserwacja zachodzących zmian, z perspektywy banity wewnętrznego, prowadzi podmiot liryczny do poczucia niemocy wobec konieczności mimowolnego uczestnictwa w niechcianym, niemożliwym do zaakceptowania absurdzie. Egzystencja w takiej przestrzeni przynosi przede wszystkim przesyt, wstręt oraz rodzący się bunt przeciwko zastanemu porządkowi. Niemożność odnalezienia wyjścia z zastalej sytuacji daje z czasem także poczucie bezradności, a jednostka staje się bierna, bezsilna, zniewolona<sup>9</sup>. Wypowiedź poetycką przesycą pesymizm oraz poczucie nieuchronnej destrukcji. Mówiące „ja” nie bez wstydu przyznaje się do negatywnych stanów psychicznych. Pawłow zdaje sobie sprawę, że w takiej sytuacji skrajna szczerłość mogłaby przybrać znamiona sztuczności oraz pokazowego/wystudiowanego cierpiętnictwa. Dlatego podmiot liryczny znajduje swoje remedium - w przestrzeni poezji udziela głosu swojemu dublerowi, zdecydowanie negującemu proponowany przez mitotwórczy estetyzm modernistyczny model lirycznej penetracji „nagiej duszy”. Pojawiający się dubler zdaje się widzieć świat oczyma „elegijnego optymizmu”<sup>10</sup>, zaś doświadczenie „sytuacji granicznych” oraz absurdu rzeczywistości wywołuje komentarze w tonie niepohamowanej kpiny, parodii, cynizmu i ironii. Jak twierdzi Anna Legeżyńska:

Elegijność,(...) oznacza dziś obecność tradycyjnych motywów, a nierzadko toposów (starość-zima, rozmowa z cieniami, toposy przejścia granicy między życiem a śmiercią etc.), lecz przede

---

<sup>7</sup> K. Jaspers, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowinski, Znak, Kraków 1999, s. 76.

<sup>8</sup> T. Dąbek-Wirgowa, op. cit., s. 130.

<sup>9</sup> W. Hilsbecher, *Tragizm, Absurd i Paradoks*, przeł. S. Blaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 171.

<sup>10</sup> Patrz. K. Павлов, *Елегичен оптимизъм*, Факел, София 1993.

wszystkim objawia się ona jako specyficzny typ nastroju melancholijno-nostalgicznego, niekiedy depresyjnego, który motywuje nie pozbawioną dystansu postawę podmiotu wobec teraźniejszości. Elegijny poeta myśli o przemijaniu, które dojmująco odczuwa, lecz stara się nadać tej myśli pozór emocjonalnej dyscypliny – by nie krzyczeć, nie rozpaczać, nie podnosić lamentu<sup>11</sup>.

Nadwrażliwa jednostka, próbująca ukryć ciężar świadomości tragicznej, celowo zasłania się maską<sup>12</sup>, odgrywając kolejne role w przestrzeni poezji. Świadomość przeżywania egzystencji jako farsy, pozwala oderwać się od tego, co bezpośrednio osacza, pozwala uzyskać bezpieczny dystans<sup>13</sup>. Nie jest zadaniem najłatwiejszym wytropienie i zdefiniowanie autentycznego „ja” podmiotu lirycznego. Natomiast po sposobie wypowiedzi oraz prezentacji charakterystycznych gestów dubler przyjmuje pozy: „napuszonego quasi-kontestatora, błazna demonstrującego chuligańskie gesty, rozsmakowanego w samoudręce masochisty, narcystycznego pozera”<sup>14</sup>.

Podmiot liryczny w chwili słabości nakłada maskę kłowna czy błazna, zdaje się być prymitywny i bezwolny, lecz w rzeczywistości skrywa swoje wrażliwe wnętrze, pełne wahań, rozterek i problemów<sup>15</sup>. Odgrywając w przestrzeni poezji narzuconą bądź obraną rolę staje się postacią symboliczną, uniwersalną - kreacja błazna to ponadczasowa realizacja egzystencjalnej, tragicznej wizji świata i człowieka zanurzonego w chaosie<sup>16</sup>.

Czy kolejne transgresje szczerych wyznań podmiotu lirycznego i kontrowersyjne role dublera o niejasnej tożsamości to sposób walki o własną tożsamość, w obliczu kolejnych „sytuacji granicznych” oraz zagubienia w świecie absurdu? Czy maska dublera okaże się pomocna w kreatywnym przekształceniu absurdałnej rzeczywistości i nadaniu jej znamion przestrzeni „oswojonej”? Czy przezwyciężenie egzystencjalnego lęku w obliczu wszechobecnego absurdu ma szanse realizacji, czy wprost przeciwnie - stopniowy rozpad jednostki jest nieunikniony? Wysiłki podmiotu lirycznego skoncentrowane są na konstruktywnym ogarnięciu realiów i zrozumieniu świata egzystencji, a w konsekwencji nadaniu akceptowalnego sensu własnemu istnieniu. Pawłow dąży do uwolnienia się od ciągłych rozczarowań

---

<sup>11</sup> A. Legeżyńska, *Elegijność, ironia i wzniosłość*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 14, s. 14.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997, s. 27.

<sup>14</sup> T. Dąbek-Wirgowa, op. cit., s. 131.

<sup>15</sup> A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 78.

<sup>16</sup> P. Łaguna, *Ironia jako podstawa i jako wyraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 60.

i żalu, ponieważ zdaje sobie sprawę, że godność człowieka leży w jego zdolności do stawienia czoła rzeczywistości, w całym jej bezsensie, świadomego zaakceptowania jej bez lęku i wreszcie umiejętności zdystansowania się (często poprzez wyśmianie<sup>17</sup>). Czy obrona droga wypełni zakładane cele?

## I.1 Autentyczne „ja” podmiotu lirycznego

W wielu utworach podmiot liryczny, choć nie rezygnuje z pewnej „dozy” nieśmiałości, wprowadza odbiorcę w intymną przestrzeń poetyckich wyznań. Twórca, dysponując własnościami słowa, czyni próby objaśnienia własnej tożsamości, miejsca poety we wszechświecie oraz kondycji psychicznej jednostki<sup>18</sup>. Wczesny wiersz Pawłowa *Плачат Нещата* (*Płaczą rzeczy*) z 1959 roku jest nie tylko próbą wejścia w bogaty, lecz pozbawiony harmonii świat wewnętrzny, ale także swoistą wykładnią sensu aktu twórczego:

Аз пиша.  
Пишейки,  
аз разпределям равномерно -  
сред Нещата! -  
собствените си тъги и болки.  
Плачат Нещата -  
тъгуват, боли ги.  
И не знаят защо ги боли.  
И не знаят защо тъгуват.  
(...)

Пиша.  
Срамувам се от себе си,  
но пиша.  
(...)

Piszę.  
Pisząc,  
rozdzielam równomiernie –  
wśród Rzeczy! –  
własne bóle i smutki.  
Płaczą Rzeczy –  
smucą się, cierpią.  
I nie wiedzą skąd ból.  
I nie wiedzą skąd smutek.  
(...)

Piszę.  
Wstydzę się samego siebie  
ale piszę<sup>19</sup>.  
(...)

(*Плачат Нещата* в: *Агонио сладка*, с. 9)

Chodź użyte słowa: rozdzielać, równomiernie trudno łączyć z aktem gwałtu, to w przestrzeń poezji wpisana zostaje chwila naruszenia granic intymności, a co za tym idzie rodzi się naturalne poczucie wstydu. Harmonijny i łagodny ton wypowiedzi jest więc nośnikiem potężnego ładunku emocjonalnego. Podmiot liryczny, choć

<sup>17</sup> M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday and Company, New York 1961, s. 314-316.

<sup>18</sup> К. Павлов, *Интервюта*, Факел, София 1995, с. 33.

<sup>19</sup> Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – DGS.

konsekwencje tego gestu trudno przewidzieć, podejmuje wysiłek duchowy szczerego spotkania z odbiorcą. Komunikat werbalny angażuje czytelnika, porusza głębokie pokłady jego osobowości. Otwarta struktura utworu wskazuje zaś na cykliczność owego procesu. Zastanawia kondycja psychiczna mówiącego „ja”. Tekst bazuje na dwóch dominantach – kategorii smutku i bólu, które dzięki ekspresji słowa mimowolnie stają się udziałem także odbiorcy. Atanas Sławow<sup>20</sup> twierdzi, że wczesna twórczość poety, gorzka w wymowie, wywoływała u jej ówczesnych czytelników moralny niepokój i swego rodzaju ból duchowy. Paradoksalnie to właśnie dzięki takiemu ukształtowaniu słowa poetyckiego odbiorca miał szanse ocaleć – uchronić swoją osobowość przed całkowitym zawłaszczeniem i zniewoleniem przez władzę<sup>21</sup>. Pawłow czuje się odpowiedzialny za głoszone postawy krytyczne, dąży też do przełamania barier schematycznego myślenia.

W cytowanym fragmencie nie zostaje udzielona odpowiedź na pytanie o przyczyny wewnętrznej dysharmonii. Jednak kolejne utwory stopniowo odkrywają motywację duchowego bólu. Powracające stany niepokoju, braku równowagi, strach nie wynikają z abstrakcyjnego, wyimaginowanego zagrożenia. To reakcja na specyficzny układ rzeczywistości egzystencji, w którym spycha się na dalszy plan absolutne wartości, takie jak na przykład życie ludzkie. Podmiot liryczny nie jest w stanie bezkrytycznie przyjąć absurdalnych zmian, dokonujących się w rodzimym *universum*.

Dystans emigracji pozwolił dysydentowi Georgiemu Markowowi określić istotę państwa totalitarnego, czego dowodem są powstałe na obczyźnie legendarne *Задочни репортажи за България*<sup>22</sup> (*Zaoczne reportaże o Bułgarii*). Obrazy kreślone przez Markowa przerażają okrucieństwem, a diagnoza jest jednoznaczna:

Bułgaria, o której chcę opowiedzieć, jest krajem nieustającego wrzenia, krajem, w którym gesty i słowa są niejednoznaczne, gdzie rzeczy rodzą się przez swoje zaprzeczenie, gdzie siła i niemoc, miłość i nienawiść, odwaga i strach kroczą razem – wykluczając i utwierdzając się nawzajem<sup>23</sup>.

W przeciwieństwie do Markowa, Pawłow unika narzucających się aluzji, tłumiąc jawne włączenie się w dyskusję nad temat realiów i imponderabiliów świata

---

<sup>20</sup> А. Славов, *Българска литература на размразяването*, ИК Хр. Ботев, София 1994, с. 28.

<sup>21</sup> С. Јуда, *Под знаkiem BRL-а*, Universitas, Kraków 2003, s. 114.

<sup>22</sup> Г. Марков, *Задочни репортажи за България*, Профиздат, София 1990

<sup>23</sup> Ibidem, с. 2.

komunistycznego. Poeta wielokrotnie zaprzeczał możliwości traktowania jego twórczości jako lirycznych komentarzy rzeczywistości politycznej. Na gruncie bułgarskim swobodną wymianę myśli skutecznie blokował szeroki zasięg cenzury. Kontrolę i reglamentowanie dzieł sztuki praktykowała nie tylko grupa politycznych dysponentów<sup>24</sup>. Presja społeczna oraz ostracyzm instytucjonalny zmuszały twórców do samokontroli, dlatego autocenzura przyjmowała ogromne rozmiary. Pawłow podejmuje dyskusję na temat komunistycznego *universum* w sposób zakamuflowany, nie tylko dla zmylenia czujnego oka cenzora:

*Славеите неят*

*Посветено на славеите  
от Западния парк*

O, колко много славеи!...

Вървя и слушам,  
забравам се  
и се препъвам  
в изстинали човешки трупове.

(...)

Над всеки труп  
възторжен славеи пее...

(...)

(*Славеите неят* в: *Сатири*, с. 14)

*Słowiki śpiewają*

*Słowikom  
z Parku Zachodniego.*

O, jakie mnóstwo słowików...

Idę i słucham,  
w zapamiętaniu  
potykam się  
o zimne, ludzkie trupy.

(...)

Nad każdym trupem  
śpiewa ptak natchniony<sup>25</sup>...

(...)

Tytuł wiersza, dedykacja oraz dwa pierwsze wersy mogą wskazywać na nawiązanie intertekstualne do literackiego opisu idylliczności pejzażu rodzimego, wykorzystującego pokłady folkloru, a proponowanego przez mitotwórczy paradygmat odrodzeniowy. Mit daje możliwość całościowego widzenia rzeczywistości, w której jednostka funkcjonuje w poczuciu harmonii i bezpieczeństwa<sup>26</sup>. Pawłow zdaje się jednak pozbawiać autorytatywności mit dążący do wytworzenia toposu o potencjalnie nieprzerwanej, sielankowej koegzystencji rodzimego świata przyrody i człowieka. „O, jakie mnóstwo słowików”, „słowiki śpiewają” - okrzyki radości nie znajdują odniesienia w rzeczywistości. Na pierwszy plan wysuwa się brutalność obrazu,

<sup>24</sup> J. Maciejewski, *Obszary i konteksty literatury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998, s. 131.

<sup>25</sup> K. Pawłow, *Słowiki śpiewają*, przekł. A. Kamińska, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, (red.) W. Medyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 146-147.

<sup>26</sup> L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Instytut Literacki, Paryż 1972, s. 76.

osiągnięta przede wszystkim dzięki kontrastowi – radosne trele słowika, rozbrzmiewające nad licznymi korpusami nieboszczyków. Podmiot mówiący, zdający się być przede wszystkim zdeorientowanym uczestnikiem zdarzenia, pozwala sobie na następujący komentarz:

Млъкнете, славеи!  
Проклети славеи!  
Дано в настъпилата тишина  
един-единствен гарван се обади,  
за да ми каже истината.  
Страшната!

(*Славеите пеят* в: *Сатири*, с. 15)

Milczeć, słowiki!  
Przekłete słowiki!  
Niech w zapadającej ciszy  
odezwie się choć jeden kruk,  
niech powie prawdę.  
Okrutną!<sup>27</sup>

Rodzima/oswojona/uładzona/udekorowana trelami słowików przestrzeń egzystencji poprzez zabiegi demitologizacji zostaje pozbawiona jedności. Następuje odwrócenie wartości, tradycyjna logika rozumowania zawodzi. Odkrycie prawdy wiąże się z równie wielkim przerażeniem i bólem, co uczestnictwo w świecie zakłamania i ułudy. Zatrważające jest przede wszystkim przerwanie naturalnego, odwiecznego porządku opisywanego świata. Melodyjna pieśń słowika, trele/tren, rozbrzmiewające nad martwym ciałem ludzkim brzmią prześmiewczo i noszą znamiona profanacji. Świadkiem prawdy, nie przez przypadek, ma być kraczący, przepełniony smutkiem kruk. Już w epoce romantyzmu Christo Botew w kanonicznym dla kultury bułgarskiej utworze *Обесването на Васил Левски*<sup>28</sup> (*Powieszenie Wasyla Lewskiego*) włączył do repertuaru literatury wysokiej kruka - bohatera ludowej epiki (stosunkowo często pojawiającego się w pieśni hajduckiej) - ptaka przekłętego, złowieszczego przepowiadającego śmierć bojownika o wolność. Świadome odwrócenie ról i symboliki (piękno/estetyka – melodyjność, jasność), (brzydota/antyestetyka – chropowatość, czerń) wzmacnia poczucie dysharmonii. Zwraca uwagę wyostrzony zmysł słuchu podmiotu mówiącego, który mimo chwilowego uwiedzenia słodką melodią wyśpiewywanej przez słowika pieśni, zachwytem zdolnym przekonać słuchacza, że wybawieniem może stać się zapomnienie, z powodzeniem rozpoznaje patologię i być może uchroni osobowość przed totalnym rozpadem.

---

<sup>27</sup> K. Pawłow, *Słowiki śpiewają*, op. cit, s. 147.

<sup>28</sup> X. Ботев, *Съчинения в два тома*, (ред.) Ст. Таринска и Н. Жечев, т. 1, Български писател, София 1986, с. 20.

Kilka lat po napisaniu wiersza *Słowiki śpiewają* inny poeta, Nikołaj Kynczew, w utworze *Бяла врана (Biały kruk)* podejmuje literacki dialog z tekstem Pawłowa, dążąc do przetworzenia pierwotnego obrazu. Nawiązanie intertekstualne przenosi rozważania na inny poziom semantyczny:

О, колко много хора, колко дни, но ти  
не спираш-  
измъчен си от тази недостатъчност и търсиш  
коя звезда е точно семето на чудото?  
В какво е сигурен, се питаш, най-разсеяният,  
направил си глава от вестник, шапка от  
главата?  
Самият ти ще сториш страшен грях, ако  
допуснеш,  
че има само плът, защото всичко не е трупове.  
И полетът на мисълта те прави бяла врана!<sup>29</sup>

O, jak wiele ludzi, tyle dni, a ty  
nie ustajesz-  
przemęczony tym niedostatkiem i poszukujesz  
która gwiazda jest dokładnie ziarnem tego cudu?  
Czego może być pewien, pytasz, bardzo  
roztargniony,  
ten co z gazety zrobił głowę, a czapkę z głowy?  
Ty sam popełnisz straszliwy grzech, jeśli założysz,  
że wyłącznie ciało, gdyż całość nie jest tylko  
truchłem.  
I właśnie polot myśli czyni ciebie białym krukiem!

Nielatwa w recepcji intelektualna poezja Kynczewa zdaje się ujawniać przed Pawłowem nowe możliwości egzystencjalnego wyboru. Strukturalnie niezwykle zdyscyplinowany wiersz aktualizuje moment filozoficznej zadumy wobec słowa wcześniej wypowiedzianego. Podmiot liryczny nie zaprzecza istnieniu absurdu, który zdecydowanie neguje możliwość odbierania świata jako całości, kierując jednostkę ku stanom zapowiadającym, a w zasadzie gwarantującym pesymistyczną destrukcję. Wskazuje jednocześnie, że alternatywną sferą wolności jest samoistna duchowa niezależność. Tylko nieograniczona myśl poszukiwań intelektualnych stanowi o wartości jednostki i przełamuje wszechogarniającą bezradność. Wysiłek rozumowy zakłada możliwość odkrywczego doświadczenia sensu dla zrozumienia tego, co wydaje się niejasne. Wyzwolenie się z sidła materii kieruje na poziom rozważań ontologicznych, tym samym poddając w wątpliwość tezę o totalnym rozpadzie. Tylko poeta poszukujący, nie satysfakcjonujący się prostymi i oczywistymi rozwiązaniami może zostać nazwany juwenalisowym *corvus albus*.

Pawłow nie kwestionuje wartości nieustannego odkrywania nowych sensów i znaczeń, dlatego poszczególne utwory można układać w logiczne cykle, eksponujące wybrane kategorie estetyczne (powracające motywy psa, koguta, sobowtóra, zdrajcy, śmierci, strachu, próżni). Jako przykład może posłużyć wspomniany motyw „słowika”,

---

<sup>29</sup> Н. Кънчев, *Колкото синапено зърно*, Български писател, София 1968, с. 32.

który pojawia się wielokrotnie i jest konsekwentnie rozbudowywany w reprezentatywnych wierszach Pawłowa. Zapewne wbrew oczekiwaniom podmiotu lirycznego melodyjna pieśń ptaka nigdy nie stanie się symbolem harmonii, a zatem nie wprowadzi ukojenia zagwarantowanego faktem obcowania z pięknem jako wartością estetyczną.

Paralelny obraz odnajdujemy u współczesnego twórcy Bojko Lambowskiego. Poeta włącza się w dialog słowa, podejmując wątek gwałtownego rozpadu wartości we współczesnym świecie, skutkujący stanami niepokojów męczącymi jednostkę. W wierszu *Buk*<sup>30</sup> (*Zew*) pojawia się obraz zdumiewający swoją brutalnością i absurdem. Pod osłoną nocy w świecie przyrody dokonują się rzeczy zaskakujące, trwają boje noszące wręcz znamiona wizji apokaliptycznej. Rozdrażnione do granic możliwości ptaki rozbijają swoje jaja. Z ich dziobów toczy się krew zmieszana z odłamkami szkła. Słowiki zamiast zachwycających tonów, wydają z siebie obrzydliwy skrzek. Martwe sroki wiszą zaplątane w druciane pętle. Słyszać trzepot martwych, nagich skrzydeł. Dumne zazwyczaj orły, tutaj - niczym bezbronni, odziani w łachmany starcy, płaczą. Powstaje nowe, żelazne niebo i neonowy księżyc, straszący swoją sztucznością. Podmiot liryczny, chociaż pogrążony we śnie, jest świadomy dokonujących się zmian. Nowopowstały świat skazuje go na alienację. Brak siły wewnętrznej deprecjonuje możliwość kreacji innej, nowej przestrzeni, więc nastanie symbolicznego „jasnego poranka”, o którym marzy liryczne „ja” nie ma szans realizacji. Jednocześnie jednostka jest świadoma, że nie dysponuje atrybutami takimi jak brutalność oraz siła, które pozwoliłyby się jej dobrze „urządzić” w powstałej nocą rzeczywistości.

Pawłow i Lambowski wydają zgadzać się z twierdzeniem, że człowiek współczesny jest skazany na doświadczenie rozbicia oraz dezintegracji psychicznej i społecznej, a sytuacja zdaje się być nieodwracalnie kryzysowa. Obrazy poetyckie podważają fundamentalne zasady myślenia o świecie. Odwołując się do Waltera Hilsbechera można uznać, że podmiot liryczny obu wierszy doświadcza bezsensowności rzeczywistości, ale jej nie pojmuje<sup>31</sup>. Deformacja obrazu posiada jednak ukryty cel, zarówno w sztuce współczesnej, jak i dawnej była narzędziem

---

<sup>30</sup> Б. Ламбовски, *Аленото на декаданса*, ЕИ LiterNet, Варна 2004, [dostęp: 26 maja 2004]. Dostępny w Internecie: <http://litenet.bg/publish3/blambovski/alenoto/index.html>

<sup>31</sup> W. Hilsbecher, op. cit., s. 172.



prawdziwego poznania rzeczywistości. A więc w sposób paradoksalny, zniekształcenia świata przedstawionego w utworze literackim nie deformują wizji świata realnego, wprost przeciwnie – pozwalają go lepiej zrozumieć i odczuć<sup>32</sup>.

Nieprzejrzysta rzeczywistość narusza równowagę, daje początek wielu pytaniom, na które brakuje odpowiedzi. Podmiot liryczny nie pozostaje bierny, wszelkie wysiłki kieruje w stronę stopniowego „oswajania” i rozszyfrowania świata, który jest przestrzenią egzystencji. Czy mówiące „ja” będzie w stanie stawić czoło bezsensowi, świadomie go zaakceptować? Czy posiada zdolność wyśmiania i wyszydzenia absurdu<sup>33</sup>?

Początkowo sygnalizowane przyswajanie „reguł gry” nie gwarantują komfortu psychicznego. Wprost przeciwnie, każda nowa lekcja swobodnego poruszania się wśród ułudy i fałszu, to nowe pęknięcia, rysy i zadawanie ran osobowości jednostki. Egzystencja rodzi i animuje poczucie nieznosności<sup>34</sup>. Jednocześnie niepostrzeżenie wkrada się do świadomości nachalna podejrzliwość, która wprawdzie sprawdza się jako metoda świadomego rozpoznania opozycji dobro/zło, prawda/fałsz, piękno/brzydota, jednak tworzy nadmierny dystans wobec świata, ludzi i rzeczy. Ułomność obranych metod wyraża się głównie w zachwianiu wewnętrznego spokoju, stanami strachu, budzeniem się pierwotnych instynktów oraz rosnącym poczuciem wykorzenienia i samotności.

#### *Пак за славея*

Мили славею,  
ще затворя прозореца.  
Съмнителни са тези оди,  
с които ме преследваш всяка нощ.  
О, аз отдавна щях да ти повярвам,  
ако не беше толкова настойчив.  
(...)  
Мили славею,  
ще затворя прозореца.  
Прекланям се пред песента ти -  
но се плаша,  
че в някоя безлунна нощ,  
когато изведнъж ти израстат

#### *Ponownie o słowiku*

Kochany słowiku,  
zamknę okno.  
Podejrzane są te ody,  
którymi prześladujesz mnie każdej nocy.  
O, już dawno mógłbym w nie uwierzyć,  
gdybyś nie był tak nachalny.  
(...)  
Kochany słowiku,  
zamknę okno.  
Chylę czoła przed twą pieśnią,  
ale boję się,  
że pewnej bezksiężycowej nocy,  
kiedy nagle urosną ci

<sup>32</sup> A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 42-43.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>34</sup> „Uczucie rozgoryczenia i zawiedzenia otaczającą rzeczywistością Markow określił stworzonym przez siebie neologizmem neponosimost – „nieznosność”” - cyt. za H. Karpińska, *Georgi Markow i inni*, „Literatura na świecie” 1993, nr 9, s. 11.

орлови нокти и железен клон,  
ще влезеш тихо в романтичната ми стая  
и ще изтръгнеш от гърдите ми  
размекнатото ми сърце.  
(Пак за славея в: *Сатири*, с. 31-32)

orle szpony i żelazny dziób,  
cicho wlecisz do mego romantycznego pokoju  
i wyszarpiesz z mej piersi  
miękkie serce.

Podmiot liryczny demonstruje zdecydowany sprzeciw wobec sztucznego świata, świata odwróconych wartości, lecz jednocześnie nie widzi i nie szuka sposobu pozwalającego przywrócić naturalny, bezpieczny ład. Początkowe wysiłki mające skutkować wypracowaniem barier obronnych jedynie wzmagają poczucie dezintegracji wewnątrz nadwrażliwej jednostki, a co za tym idzie generują stany alienacji i wyobcowania.

Станал съм несигурен и подозрителен.  
Вече по инстинкт налучквам само  
кой ми се усмихва в тъмното  
и кой се мръщи.

Czuję się niepewnie i stałem się podejrzliwy.  
Już tylko instynkt podpowiada  
kto się uśmiecha w ciemnościach  
a kto stroi miny.

... Искан ми се бодър да посрещам слънцето.  
Може в първия момент да зажуям.

... Chciałbym rzeźki powitać słońce.  
Być może w pierwszym momencie jego blask mnie  
oślepi.

Ще свикна.  
Някаква си птица сутрин пеела -  
славей ли, какво ли го наричали...  
Казват че било приятно.

Przywyknę.  
Rankiem jakiś ptak śpiewał –  
chyba słowik, jakoś tak go nazwali...  
Powiadają, że dobrze się słuchało.

(Второ капричио за Гойя в: *Стихове*, с. 42)

Po raz kolejny powraca motyw melodii słowika, *novum* opisu poetyckiego polega na kojarzeniu pieśń ptaka z emocją pozytywną. Podmiot mówiący niezdolny ogarnąć absurdalnej przestrzeni zwyczajnie pragnie zmian, cichą skargą wyraża skryte życzenie względnej normalności. Budzący się instynkt nie tylko pozwala rozpoznać nastawienie obcego w kategorii przyjaciół/wróg, ale także skłania do poszukiwań przyjemności elementarnych, dla stabilizacji kondycji psychicznej. Przedłużające się stany duchowego niepokoju prowadzą do uczucia przesyty, czy wręcz obrzydzenia. Pawłow próbuje zdefiniować pojęcie strachu, przerażenia wzbogacając tradycyjne, literackie przedstawienia nowymi jego wyobrażeniami. Poetyckie obrazy zaskakują absurdalnością i wręcz perwersyjnymi ujęciami:

Ужасът си променя характера -  
тупа ме свойски по рамото,  
снизходително ме ухажва

Strach zmienia charakter –  
klepie mnie swojsko po ramieniu,  
pobłażliwie się zaleca

(...)

Ах, особено усмивката го прави гаден,  
извратен го прави  
и налудничав.

И ме дави непозната гадост.

Сякаш ме целуват похотливо  
бебета с мустаци и бради.

(Капричио за Гойя в: *Стихове*, с. 24-25)

(...)

Ach, szczególnie uśmiech go czyni ohydny,  
zepsutym go czyni  
i obłąkanym.

I dławii mnie nieznane obrzydzenie.

Jakby mnie całowały lubieżnie  
niemowlęta z wąsami i brodą.

Podmiot liryczny odwołuje się do wymownego kontrastu - konfrontuje obraz niewinności nowego ludzkiego życia (niemowlę) z niskimi instynktami (lubieżność). Tylko skrajne emocje mogły doprowadzić do tak wszetecznego porównania. Jednostka przytłoczona deformacją w szczególny sposób odczuwa własną „bolesną wrażliwość”<sup>35</sup>. Podmiot liryczny przeżywa wszelkie zniekształcenia świata w sposób zintensyfikowany, charakterystyczny dla osobowości nadwrażliwej. Czy lęk, przerażenie i strach, będące wynikiem obcowania z absurdem, są jedynie czynnikami przyczyniającymi się do rozkładu fizycznego i duchowego? Zdaje się, że Pawłow chciałby udzielić odpowiedzi na tak zadane pytanie.

Człowiek doświadczając lęku uzyskuje możliwość rozpoznania specyfiki swojej kondycji. Lęk pobudza do aktu samoświadomości, wejrzenia we własne wnętrze i odniesienia się do siebie<sup>36</sup>. Jak twierdzi Søren Kierkegaard „droga do tego, co istotne, wiedzie bowiem jedynie poprzez wytrwanie w lęku i rozpacz”<sup>37</sup>.

Заварих покъртителна картина в къщи -  
мишките си хранеха опашките  
и преплитаха крака от слабост.

Паяци огризваха  
(за кой ли път!)  
миналогодишен череп на муха.

Аз прозорците отворих  
и вратата.

Но на тях не им достигна сила  
да излязат вън  
и да си дирят  
другаде прехраната.

(*Болезнена чувствителност* в: *Стари неща*, с. 35)

Zostałem w domu poruszającą scenę –  
myszy zjadały własne ogony  
łapki plątały się z wycieńczenia.

Pająki ogryzały  
(któryż to już raz)  
zeszłoroczny czerep muchy.

Otworzyłem okna  
i drzwi.

Jednak nie miały siły,  
by wyjść na zewnątrz  
i szukać  
gdzie indziej pożywienia.

<sup>35</sup> zob. *Болезнена чувствителност*, [в:] К. Павлов, *Стари неща*, op. cit., с. 35.

<sup>36</sup> D. Sosnowska, *Emocje poza kontrolą*, „Znak” 2003, nr 11, s. 53.

<sup>37</sup> S. Kierkegaard, *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym...*, przeł. A. Szwed, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2000, s. 158.

Zasadą kreacyjną obrazu rządzi świadomość skrajnego rozkładu. Materialny i duchowy wizerunek domu, w którym funkcjonuje podmiot liryczny trąci zgnilizną i śmiercią. Przestrzeń emanująca i skutkująca negatywnymi stanami emocjonalno-psychicznymi degraduje jednostkę od wewnątrz. Dominuje nieskrywane poczucie bezradności, słabości i niemocy. Symboliczny gest otwarcia okien i drzwi ma być sposobem uzdrowienia duszy, niestety wbrew oczekiwaniom nie przynosi upragnionego rezultatu. „Bolesna wrażliwość” skazuje człowieka na niezawinioną samotność, swoiste odizolowanie w cierpieniu i bólu<sup>38</sup>. Nie dziwi więc fakt, że w kolejnych wierszach pojawi się także pierwszy sygnał zwątpienia.

Най-извратената самота -  
сам сред милиардите себеподобни.  
Сам.  
Като дърво,  
загубено  
в гора.  
Тълпа от самотници -  
смешно и страшно -  
(...)  
Сън, който сънува самия себе си.  
Любов? Към кого?  
Към отразеното в огледалото?  
(...)  
(Втора самота в: *Появяване*, с. 4)

Skrajnie perwersyjna samotność –  
sam wśród miliardów sobie podobnych.  
Sam.  
Jak drzewo  
zagubione  
w lesie.  
Tłum samotników –  
śmieszne i straszne –  
(...)  
Sen, który sam siebie śni.  
Miłość? Do kogo?  
Do odbicia w lustrze?  
(...)

Nie wiadomo czy chodzi o chwilową utratę wiary w wartość absolutną, jaką jest miłość, ale przeżycie wyrażone zostaje graficznym znakiem zapytania. W obliczu cierpienia jednostki świat wyższych wartości zdaje się nie istnieć. Podmiot liryczny jest ofiarą funkcjonowania w rzeczywistości, której przestrzeń ogranicza się do zamkniętego kręgu. Wypracowany dystans wprawdzie pozwala uchronić osobowość przed manipulacją, ale rozbija naturalne więzi społeczne. Uczucie miłości, czy przyjaźni nie może zostać urzeczywistnione z powodu nadmiernego uprzedzenia oraz braku zaufania. Pozostaje „perwersyjna” samotność, granicząca z bezsilnością, pokutuje wykluczenie z grona sprzymierzeńców w sensie duchowym. Wkracza świadomość

---

<sup>38</sup> P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992, s. 35-40.

nieodgadnionej tajemnicy samotności. Poczucie pustki i jałowości egzystencji skłania podmiot liryczny do pogrążenia się w pesymistycznej zadumie.

Motywy alienacji i samotności nie są dominujące, ale nie są też całkiem obce powojennej literaturze bułgarskiej. Reagując na pogłębiający się kryzys wartości, twórcy zdają się penetrować tę tematykę, dopełniając ją nowymi znaczeniami i sensami.

W wyjątkowo oryginalny sposób motyw samotności rozwija choćby twórca emigracyjny, Lubomir Kanow. Unikając, podobnie jak Pawłow, bezpośrednich komentarzy wydarzeń politycznych w akcie twórczym, pisarz ukazuje swoich bohaterów w sytuacji osaczenia i udręki. Zintensyfikowane uczucia nabierają znaczeń wręcz metafizycznych<sup>39</sup>. Adekwatnym tego przykładem jest opowiadanie *Вълци в града*<sup>40</sup> (*Wilki w mieście*). Narrator sięga po utrwalaony w pamięci obraz z dzieciństwa. Historia zdarzyła się pewnego listopadowego dnia. Bohater zostaje relegowany ze szkoły z powodu naruszenia obowiązującego tam regulaminu. Lista zarzutów stawianych uczniowi jest długa - nieoprawiony zeszyt, nieodpowiednia fryzura, brak piórnika oraz bliżej niesprecyzowane, denerwujące nauczycieli, nachalne spojrzenia w czasie lekcji. Chłopiec wychodzi z budynku szkoły i rozpoczyna samotną wędrówkę po pustych ulicach miasta. Nie pozostaje nic innego jak rozmyślanie nad swym „nieszczęsnym” losem.

Chłopca dręczy ogromne poczucie winy wobec troszczącej się o niego matki, a to nie pozwala mu wrócić do domu. Właściwie przyjmuje ze zrozumieniem zasadność stawianych mu ciągle zarzutów o nieodpowiedzialności. Godziny spędzone na wyludnionej, zimnej, jesiennej ulicy wypełniają mu wygwizdywanie znanych melodii oraz kolejne próby wykonania dotychczas nieosiągalnego skoku *salto mortale*. Wieczorem, kiedy zapada złowieszczy zmrok, wraca do opustoszałego budynku szkoły.

Nie było żadnej nadziei na powrót do ludzi. Ostatecznie wszystko zaprzepaściłem. Nie miałem wyjścia, musiałem żyć odtąd do końca swoich dni sam, z dala od innych...(…) Było mi coraz ciężej na duszy, niewymownie ciężko. Pierwszy raz zrozumiałem, że nieuchronnie pewnej nocy człowiek zostaje sam, twarzą w twarz z księżycem. Wydawało mi się, że nigdy nie przebywałem nigdzie indziej i że nigdy nie znajdę się w innym miejscu i pozostanie mi trwać wiecznie na brzegu zamarzającego basenu. Nagle usłyszałem trzepot skrzydeł, obróciłem się i ujrzałem ogromną dziką gęś, która usiadła na łodzie (...) Odwróciłem się do niej plecami i ponownie spojrzałem na księżyc, na jego podłużne oblicze, emanujące zimno-srebrzystym światłem (...). Mgła zwątpienia wypełniająca mój organizm niespodziewanie się uniosła, wszystko pojaśniało, jakbym nagle się obudził. Stałem boso na betonie, wyprostowałem się,

<sup>39</sup> H. Karpińska, *Georgi Markow i inni*, op. cit., s. 14.

<sup>40</sup> Л. Канов, *Човекът кукувица*, Мисъл-90, София 1991, с. 58-63.

spoglądając ku górze, w stronę jasnego, księżycowego nieba, wziąłem oddech i zacząłem wyć. Skowyt stawał się coraz silniejszy i wznosił się coraz wyżej, wypełniony rozpaczą, rozpadał się na mnóstwo głosów, był coraz bardziej natarczywy (...) i stopniowo ogarniał cały Wszechświat. Kolejny oddech i znowu zawyłem, dopóki nie usłyszałem za plecami trzepotu skrzydeł dzikiej gęsi (...). Zostałem na brzegu i długo wodziłem za nią wzrokiem, dopóki ostatecznie nie zamieniła się w hieroglif gęsi z białego alfabetu wschodzącego słońca<sup>41</sup>.

Obrana metoda opisu w wielu momentach sprawia, że dochodzi do zniwelowania, czy nawet zniesienia barier między epiką a liryką, a tym samym tekst zyskuje nową wartość – zatarta zostaje granica między światem zmysłowym i nadprzyrodzonym. Barwne *universum* dziecięcej wyobraźni i wrażliwości w sugestywny sposób oddaje poczucie odrzucenia i samotności. Prozaiczna opowieść narratora przeradza się w kosmiczną dyskusję nad kondycją jednostki zanurzonej w emocjonalnym niespełnieniu. Konkretnie miejsce zdarzenia staje się przestrzenią pozbawioną wymiarów w sensie fizycznym. Dochodzi do syntezy pierwiastka ludzkiego ze światem natury ożywionej i nieożywionej. Miejsce realnej rzeczywistości zajmuje wszechświat uczuć. Bohater doświadcza skrajnie subiektywnego przełamania wewnętrznych, psychicznych barier, a towarzysząca zdarzeniu symbolika lunarna oraz solarna wprowadza aurę mistycyzmu.

Zarówno Kanow, jaki i Pawłow, penetrujący meandry ludzkiej psychiki, stają przed problemem granic duchowej wytrzymałości człowieka. Destrukcyjne i wszechobecnie istniejące zewnętrzne oraz wewnętrzne ograniczenia wymuszają reakcję podmiotu – konieczność wyartykułowania komentarza – refleksji autorskiej. Pojawia się zasadnicze pytanie o możliwości zbudowania jego specyficznej wersji – wyrażonej środkami literackimi/artystycznymi; czy słowo będzie w stanie wyrazić całokształt postaw/odczuć/wrażeń towarzyszących aktowi powstrzymania i przewycięzania procesu nieuchronnego rozpadu osobowości jednostki.

Pawłow dochodzi do wniosku, że dalsze pytania o samopoczucie, połączone z penetracją wnętrza jednostki, mogłyby grozić niekontrolowanym, poetyckim cierpiętnictwem, które nie przynosi żadnych konstruktywnych rozwiązań - poza gradacją i eskalacją rozpacz. Świadomy zagrożenia podmiot liryczny pozwala sobie na chwilę wytchnienia - milczącą zadumę. Później, w przestrzeni poezji pustkę ciszy wypełni głos wykreowanego dublera.

---

<sup>41</sup> Ibidem, c. 61.

## I.2 Dubler autentycznego „ja” podmiotu lirycznego

Wszechobecny absurd odebrał podmiotowi sens istnienia, egzystencja została pozbawiona celu. Niemożność porozumienia z drugim wprowadza poczucie pustki dominujące w otoczeniu człowieka. Jednostka nie jest w stanie zdobyć się na wysiłek kreatywnego przekształcenia świata. Pawłow w obliczu egzystencjalnej próżni odnajduje sposób na czasowe przezwyciężenie degradującego pesymizmu. Chwilą wytchnienia, a jednocześnie szansą na znalezienie rozwiązania dręczących problemów, będzie udzielenie głosu dublerowi-sobowtórowi, którego postawa w zasadniczy sposób zmieni styl wypowiedzi. Wyznania przybierają ton elegijnego optymizmu, w konsekwencji świadomość tragiczna celowo i z rozmysłem zostaje przesłonięta maską nierzadko bolesnej ironii, cynizmu i sarkazmu. To jedna z możliwych dróg dla wprowadzenia uzdrawiającego dystansu wobec rozterek i duchowego bólu lirycznego „ja”. Charakterystyczna warstwa werbalna kreuje nowy, swoisty rodzaj rzeczywistości, dokonuje przewartościowań w świecie zastanym<sup>42</sup>.

*Изход винаги съществува*

Ако изведнъж полудея...  
Ако мозъкът ми  
изведнъж  
се изправи пред Великия Абсурд  
на собственото си съществуване...  
Ако отрече самия себе си...

Ако собственото ми съзнание се разбунтува,  
ако обяви за карцер  
черепната ми кутия...  
И ако избяга...

Ако сетивата ми помръкнат,  
унижени  
от бездарната ми кариера...

Ако полудея изведнъж,  
ако неусетно стана някой Друг?  
Ако този Друг е двойникът-предател?

Ако изведнъж полудея!  
На какво да се надявам?

*Zawsze istnieje wyjście*

Jeśli nagle oszaleję...  
Jeśli mój mózg  
nagle  
stanie przed Wielkim Absurdem  
własnego istnienia...  
Jeśli zaprzeczy samemu sobie...

Jeśli moja świadomość się zbuntuje,  
jeśli uzna za karcer  
pudło czaszki...  
I jeśli ucieknie...

Jeśli zatracą się zmysły,  
poniżone  
moją nieporadną karierą...

Jeśli nagle oszaleję,  
jeśli niepostrzeżenie stanę się kimś Innym?  
Jeśli ten Inny będzie sobowtórem-zdrajcą?

Jeśli nagle oszaleję!  
W czym kłaść nadzieję?

---

<sup>42</sup> A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 88.

На това,  
че миг преди Това,  
като скорпион,  
инстинктът ми за себесъхранение  
ще насочи жилото  
към собственото си коремче...

Може би  
единствено така  
ще опазя  
Нещото,  
което ми се искаше да бъде  
и което,  
до известна степен,  
Бях.

(Изход винаги съществува в: *Появяване*, с. 23)

W tym,  
że chwilę przed Owym,  
niczym skorpion,  
instynkt samozachowawczy  
skieruje żądło  
do własnego brzucha...

Być może  
jedynie tak  
zachowam  
To,  
kim chciałem być  
i to,  
kim do pewnego stopnia,  
Byłem.

Odczuwany boleśnie „Wielki Absurd własnego istnienia” sygnalizuje, że granice psychicznej wytrzymałości są niezmiernie kruche. Zagubienie człowieka XX wieku prowadzi w wielu okolicznościach do szaleństwa. Podmiotu nie przenika już tylko obawa, jak radzić sobie z fizycznym strachem, lecz co przyniesie konfrontacja z egzystencjalnym lękiem? „W przeciwieństwie do strachu, który jest zawsze strachem przed czymś, podmiot lęku jest nieokreślony, ze swej natury nie może być poznany, gdyż jest niebytem”<sup>43</sup>. Pawłow zdaje się w lirycznej formie podejmować tezy filozofii egzystencji, która wszechstronnie rozważa kondycję jednostki oraz kultury XX-wiecznej, posiłkując się opozycyjnymi pojęciami: byt autentyczny i nieautentyczny, sens i absurd, byt i nicość. Dla jednostki kluczowymi momentami są między innymi pytania o znaczenie, jakość i wartość życia ludzkiego. Wszechogarniający lęk, pozbawiony wymiarów fizycznych, wprowadza stan zawieszenia, skutkuje poczuciem bezradności. Pojawienie się sobowtóra przynosi tylko częściowe rozwiązanie, ale zagadka istnienia nie zostaje rozwikłana. Podobnie w oczywisty sposób nie zostaje przezwyciężony egzystencjalny lęk. Ostatecznie nawet dubler może okazać się potencjalnym zdrajcą. Podmiot liryczny stwierdza jednoznacznie - w obliczu zagrożenia postawy godnościowej należy przygotować się na rodzaj samobójczej, dumnej śmieci skorpiona.

Czynniki dezintegrujące wewnątrz jednostki są heterogenne. Odnalezienie punktu stałego dla przywrócenia ładu wewnętrznego zawodzą. Jednak dubler potwierdza swoją

---

<sup>43</sup> P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1994, s. 44.



obecność, dlatego należy mu się przyjrzeć bliżej. Potrzeba określenia tożsamości sobowtóra jest nagląca, ponieważ staje się on współtowarzyszem losu podmiotu lirycznego, wiernym/niewiernym kompanem. Mówiące „ja” oraz dubler jednoczą się w obliczu niepewności, dręczą ich podobne lęki.

*Пред изгрев*

Няма никаква разлика  
кого от двама ни ще убият.  
Ако убият тебе,  
а аз премълча,  
ще бъда подъл свидетел  
на собственото ми умъртвяване.  
Ако убият мене  
и ти премълчиш,  
кой ще бъде по-мъртъв от двама ни?

Ето това запомни.  
Всичко е толкова просто.  
Кратка е болката -  
вечно блаженството.  
Усмихни ми се.  
(...)

(*Пред изгрев в: Появяване, с. 32*)

*Przed wschodem*

W zasadzie to bez różnicy  
którego z nas dwóch zabiją.  
Jeśli zabiją ciebie,  
a ja przemilczę,  
okażę się podłym świadkiem  
własnego zabójstwa.  
Jeśli mnie zabiją  
a ty przemilczysz,  
który z nas okaże się bardziej martwy?

Tylko to zapamiętaj.  
Wszystko jest takie proste.  
Ból jest chwilowy -  
radość wieczna.  
Uśmiechnij się do mnie.  
(...)

„Sobowtór nie tworzy alternatywnej egzystencji, ale jedynie utwierdza w przekonaniu, że z absurdu nie ma wyjścia”<sup>44</sup>. Utwór nie jest zapisem możliwego dialogu z kreowanym sobowtorem, lecz zdaje się być monologiem podmiotu lirycznego. Dubler milczy, kiedy pomiot mówiący chciałby określić rodzaj relacji „ja” – „ty”. Podjęcie nawet częściowej komunikacji jest niemożliwe, dlatego rozważania skierowane są raczej „do siebie”. Powracające słowa-klucze: zabójstwo, martwy, przemilczeć, podły świadek (a więc zdrajca), to kolejna Pawłowowska diagnoza postawiona światu, w którym wartość ludzkiego życia została zdegradowana i zakwestionowana. Normalne relacje międzyludzkie zostały zerwane, co doskonale obrazuje typ stosunków podmiotu lirycznego z dublerem-sobowtorem. Jednak „Wielki Absurd” polega na tym, że mimo braku jakiejkolwiek więzi porozumienia liryczne „ja” jest skazane na „dialog” z dublerem. Ujawnia się więc rodzaj niewyjaśnionej zależności. Obaj są świadkami własnej bezradności i samotności. Kiedy autentyczne

---

<sup>44</sup> J. Błoński, *Posłowie*, [w:] S. Beckett, *Teatr*, przeł. różni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 312-315.

„ja” podmiotu lirycznego w końcu zamilknie, dubler otrzyma szansę na odegranie swojej roli. Przewaga osobowości sobowtóra polega jednak na tym, że chociaż dręczą go podobne bolączki egzystencji, to dzięki możliwościom ironii elegijnej zdoła wyrazić to, co w konwencjonalnych zdaniach autentycznego „ja” podmiotu lirycznego okazuje się niemożliwe:

Дявол да го вземе,  
цяла вечност  
съм запънат на ръба на пропастта.  
Ще се вкоренят краката ми в скалата.  
И ще заприличам на ония  
криви, жилави и грозни храсти,  
дето никнат даже там,  
където кози крак не смее да пристъпи.

(...)  
В причудливи краски ще разцъфвам.  
Непознати плодове ще раждам.

(...)  
Ах, посредствени художници ще ме рисуват,  
фотографки ще ме снимат  
контражур.

(*Елегичен оптимизъм в: Стари неща, с. 21*)

Niech to diabli,  
całą wieczność  
wiszę uparty na krawędzi przepaści.  
Nogi zakorzenia się w skale.  
Stanę się podobny do tych  
splątanych, wytrzymałych i brzydkich chwastów,  
które przenikają tam,  
gdzie kopyto kozicy nie chce stąpać.

(...)  
W przedziwnych kolorach zakwitnę.  
Wydam nieznane owoce.

(...)  
Ach, pacykarze będą mnie uwieczniać,  
fotografki zrobią zdjęcia  
kontrażur.

Komentowana przekleństwem egzystencja „na krawędzi przepaści” obrazuje znany już motyw poczucia osamotnienia, które łączy się z okrutną walką o przetrwanie zarówno jeśli chodzi o jej fizyczny wzgląd, ale przede wszystkim duchowy wymiar. Obraz poetycki przywołuje jednostkę zanurzoną w chaosie, na ostrej krawędzi bytu i niebytu, prawdy i fałszu, sensu i absurdu<sup>45</sup>. Niechciana i odpychająca swoim fizycznym wyglądem przypomina bezwolną marionetkę, a jej istnienie zdaje się nie mieć sensu, ani punktu odniesienia. Być może świadome zaakceptowanie absurdu może ją uwolnić od ciągłego poczucia rozczarowania i żalu. Powyższe zdania wypowiada już sam dubler. Dla przezwyciężenia napięcia strąca świat egzystencji w jeszcze głębsze pokłady chaosu. W takiej sytuacji podmiot liryczny może zmierzyć się z faktem odrzucenia, dzięki wytworzeniu zamierzonego, uleczonego dystansu. Odrzucając regułę mimetyzmu chciałby w sposób absurdalny przekształcić brak komfortu w jakość życia. Los samotnego, odrzuconego chwastu nie musi być tragiczny. W przeciwieństwie do poczynąń autentycznego „ja” podmiotu lirycznego dubler posiada ogromną, choć

<sup>45</sup> A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 37.

naiwną wiarę we własne zdolności kreacyjne. Chwast zakwitnie w przedziwnych kolorach, wyda nieznane owoce. Dubler bez cienia goryczy przewiduje spełnienie swojej długo oczekiwanej popularności, lecz jednocześnie bez złudzeń zauważa, że łączy się to z pozornym rozgłosem jedynie wśród miernych malarzy-portrecistów oraz zainteresowaniem za strony fotografów, ograniczającym się do przedstawicieli wyłącznie płci pięknej. Obraz przesycony ironią doskonale spełnia funkcję niwelowania napięcia, związanego z egzystencjalnymi lękami. Z drugiej strony utwór może okazać się kolejnym, ukrytym komentarzem rzeczywistości kulturalnej. Tym sposobem Pawłow skutecznie demaskuje kiczowaty patos proponowanej przez socrealizm rodzimej literatury i sztuki, strącanej w tym okresie na poziomy mierności.

W podobnej, ironicznej konwencji powstał utwór *Дете голомеше* (*Dziecko gołomesze*):

*Дете голомеше*

Изненадващо за себе си -  
и нежелано -  
от самото себе си -  
аз - дете на петдесет години -  
плюто, дъвкано, разкъсвано,  
дадено, изгаряно, погребвано -  
се оказвам странен вундеркинд:  
плаши се държавата от мен.  
Плаши се -  
от заздравелите ми рани,  
плаши се -  
от детските ми гащички,  
плаши се -  
от детското ми гукане -  
"бу, бу, бу, бу" ...  
И само в краен случай:  
"ву, ву, ву" ...  
Моя драга Кралимарковска държаво,  
стига изкупителни овнеца!  
Колкото по-мъртви стават боговете,  
толкова жреците по-беснеят -  
търсят в моята невинност детска

*Dziecko gołomesze*<sup>46</sup>

Ku własnemu zdziwieniu –  
niechciane –  
przez mnie samego –  
ja – dziecko pięćdziesięcioletek –  
opluwane, przeżute, rozdzielane,  
duszone, przypalane, grzebane –  
okazuje się zadziwiającym geniuszem:  
państwo się mnie boi.  
Boi się –  
zabliźniających się ran,  
boi się –  
dziecięcych zabawek,  
boi się –  
dziecięcego gaworzenia –  
„bu, bu, bu” ...  
I tylko w skrajnym przypadku:  
„wu, wu, wu” ...  
Moja droga ojczyzno królewicza Marka,  
zaprzeżaj odkupicielskiej ofiary baranka!  
Im więcej bogów umiera  
tym bardziej kapłani szaleją –  
szukają w mej niewinności dziecięcej

<sup>46</sup> „Dziecko gołomesze” – to postać dziecka-junaka obecna w południowosłowiańskim folklorze. Wraz z innymi bohaterami z kręgu „cudownych dzieci” (np. dziecko Dukatincze, dzieciątko Sekuła, dzieciątko Gruica, dziecko Maleczkowo) towarzyszy zazwyczaj przygodom Królewicza Marka. Ludowe obrazy ukazują młodych bohaterów z jednej strony jako rywali i pogromców siły Marka, z drugiej zaś jako wiernych pomocników zjawiających się u boku Królewicza w chwilach niebezpieczeństwa i zagrożenia życia, por. A. Теодоров-Балан, *Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища*, (ред.) А. Вачева, Варна 2007, [dostęp: 06 grudnia 2007]. Dostępny w Internecie: [http://liternet.bg/publish16/a\\_t\\_balan/bylgarska/01\\_01\\_3.htm](http://liternet.bg/publish16/a_t_balan/bylgarska/01_01_3.htm).

зла поличба за неясна ерес.

Аз ли съм виновен, че над мен сияят  
сто звезди.  
И всяка -  
Витлеемска.

(*Дете голомеше в: Появяване, с. 6*)

złego omenu nieznanej herezji.

A czy ja jestem winny, że nade mną jaśniej  
sto gwiazd.  
A każda –  
Betlejemka.

Nie bez przyczyny dubler-sobowtór utożsamia siebie z osobowością dziecka-ofiary. Tym dobitniej brzmi oskarżenie wobec oprawców, dopuszczających się zbrodni na jednostce uosabiającej wartość niewinności, nieskalania, nieświadomości oraz naiwności. Zasługujący na żarliwą obronę, może liczyć wyłącznie na gesty poniżenia oraz upodlenia. Jednak akt potępiania musi ulec zatarciu. Szczególnie w sytuacji dokonującego się cudu, nie tylko w formie nagłego uzdrowienia, ale także pojawienia się niewyjaśnionych, nadprzyrodzonych atrybutów. Zapewne chodzi o naiwną, ale zdeterminowaną odwagę, niezgodę na konformizm, charakteryzujące nieukształtowaną osobowość dziecka. Powszechnie wiadomo, iż rzeczywistość reżimowa w realiach bułgarskich wymuszała przeróżnymi środkami na obywatelach postawę uległości. Szczególne znaczenie miało wytworzenie atmosfery napięcia i wszechobecnego strachu. Prerażone, zniewolone społeczeństwo nie podejmowało znaczących prób kontestacji systemu. Wydaje się, że starania podmiotu lirycznego kierowane są na przezwycięzenie wszechobecnego marazmu oraz wskazaniu drogi alternatywnej dla postaw pasywnych.

Zastosowana w tekście stylizacja biblijna jednoznacznie pozwala rozdzielić rolę kata – ofiary. Potrzeba jasnych definicji w absurdalnej rzeczywistości reżimowej jest nagląca. Warto przyjrzeć się obrazowi, łączącemu w sobie wartości zarówno staro i nowotestamentowe, ponieważ intertekstualne zniekształcenie zyskuje ciekawą wymowę. Na podziw zasługują zdolności podmiotu lirycznego - dziecka-geniusza – cudotwórcy, postaci urastającej do roli jednego z wielu bliżej nieznanых bogów. Niechciane wybraństwo pozwala mu górować ponad państwem, ponad starym prawem. Otrzymuje możliwość głoszenia nowej prawdy oraz przekształcenia zastanego porządku.

Dubler podmiotu lirycznego gra specyficzną rolę w absurdalnym teatrze świata. Państwo czuje respekt wobec geniuszu dziecka, głównie ze względu na możliwości kreacyjne i nową wizję ładu. Ojczyzna na wzór wizji państwa z czasów królewicza

Marka, oparta na zasadach dalece odbiegających od moralności chrześcijańskiej<sup>47</sup>, widzi sens w starotestamentowej krwawej ofierze baranka, a głoszenie prawdy i humanizmu nazywa herezją. W pewnym sensie krąg czasu się zazębia, nie potrafiąc wyciągać należytych wniosków ludzkość popełnia błędy przeszłości. Wymowa wiersza zdaje się być umiarkowanie optymistyczna. Gwiazda betlejemaska jako symbol mądrości, światła umysłu i przede wszystkim nadziei wskazuje na fakt, że rola podmiotu lirycznego mimo wszystko ma sens i przyniesie spodziewane owoce.

Możliwości poetyckiego języka absurdu dają także szansę podejmować otwarte w dyskursie literackim kwestie egzystencjalne:

*Какъв бръснар имам,  
мамо...*

...Все още ми расте брадата;  
ноктите, косата...  
40 дни ще продължи така.  
А после -  
Бог ще ме обръсне,  
ще ми изреже ноктите,  
ще ме подстриже...  
- Честито!  
И добре дошъл,  
мой блуден Ангел.  
(*Какъв бръснар имам, мамо...* в: *Агонио сладка*, с. 43)

*Jakiegoż mam fryzjera,  
mamo...*

... Ciągłe jeszcze rośnie mi broda,  
paznokcie, włosy...  
Będzie tak kolejne 40 dni.  
A później –  
Bóg mnie ogoli,  
obetnie mi paznokcie,  
i podstrzyże włosy...  
- Wszystkiego najlepszego!  
Witam cię,  
mój marnotrawny Aniele.

Chociaż powyższy obraz przenika nastrój eschatologii, to personifikacja Boga-Ojca, roztaczającego czułą opiekę nad swym dzieckiem, jako wypełnienie rzeczy ostatecznych, odziera z grozy myśl o przejściu. Po okresie ziemskiej łączności syna z matką, przychodzi czas na bezpieczną i opiekuńczą relację z niebiańskim Bogiem-Ojcem. Anioł marnotrawny, zapewne dzięki świadomości własnej niedoskonałości, nie tylko otrzymuje zaszczyt oglądania Najwyższego, ale niejako rodzi się na nowo w innej, zmysłowej przestrzeni. Zatem śmierć w oczach dublera podmiotu lirycznego nie jest kresem, ale momentem ponownych narodzin. Czy powyższy obraz świadczy o głęboko skrywanych pokładach optymizmu, wierze w ostateczną sprawiedliwość? Odpowiedzi udziela sam Pawłow w licznych autokomentarzach stwierdzając, że możliwości języka poezji (stylizacja biblijna, mit wybraństwa) to próba rekompensaty

---

<sup>47</sup> J. Rapacka, *Śródziemnomorze, Europa Środkowa, Bałkany*, Universitas, Kraków 2002, s. 365.

tłumionych kompleksów<sup>48</sup>, powstałych w wyniku zewnętrznych ograniczeń i niespełnionych ambicji twórczych.

Wszelkie wysiłki ogarnięcia absurdu obarczone są negatywnymi stanami emocjonalnymi, dlatego po degradującym okresie dezorientacji i buntu wobec zastanego porządku, nadchodzi czas wyciszenia, który jest dowodem na szczerą chęć wyzwolenia się ze złych stanów psychicznych. Ćwiczenia własnego charakteru doprowadzają do finalnych stwierdzeń: „wszystko osiąga się dobrocią<sup>49</sup>”, „nie będę już złośliwy, ani prowokacyjny<sup>50</sup>”, lub na innym miejscu:

\*\*\*

Късно е да бъда развратен.  
Всички низши радости,  
предложени  
срещу миг изневеряване на себе си,  
вече съм ги преживял (наситен съм)  
в миналите си превъплъщения.  
(...)  
(\*\*\* *Късно е...* в: *Другия бряг: Стихове*, с. 72)

\*\*\*

Już za późno na rozpustę.  
Wiele niegodziwych uciech,  
przyjętych  
jako chwila zdrady siebie samego  
już doznałem (nasyciłem się)  
minionymi metamorfozami.  
(...)

Chwila zadumy i refleksji prowadzi do konkluzji, że poczynania sobowtóra przynoszą same rozczarowania. Kreowany dubler nie był w stanie wypełnić zadanej mu roli - wyzwolenia jednostki z egzystencjalnego lęku. Wprost przeciwnie, potęgował chaos istnienia, stając się jeszcze jednym z wielu elementów wszechogarniającego absurdu. Nawet więcej, udzielenie głosu dublerowi podmiot liryczny odczytuje jako moment zdrady samego siebie, a co za tym idzie sprzeniewierzenia się własnym ideałom. Wnikliwa obserwacja poczynañ dublera doprowadza podmiot liryczny do następującego, ponurego wyznania:

*Двойник на мнозина*

Този човек няма лице,  
няма лице...  
Няма.

*Sobowtór wielu*

Ten człowiek nie ma twarzy,  
nie ma twarzy...  
Nie ma.

<sup>48</sup> „(...) Pisanie (wiadomo) neutralizuje kompleksy. Trzeba pisać rytmicznie – kompleks za kompleksem. W przeciwnym razie, jeśli się zbierze dziesięć kompleksów wobec jednej reakcji artystycznej, nie zostaniesz zrozumiany – ludzie kochają jasność dramatu (...)”, cyt. za K. Павлов, *Затуски. 1970-1993*, Факел, Пловдив 2000, с. 8.

<sup>49</sup> К. Павлов, *Пасторално*, [в:] idem, *Стихове*, Български писател, София 1965, с. 11.

<sup>50</sup> Ibidem.

Неговите черти  
(образ, мимика, цвят)  
са непрекъснати каскади  
от разбесувани гримаси -  
(една след друга,  
една след друга)...

Мен, честно казано, ме възхищава  
хамелеонската му дързост,  
но чувството за смут не ме напуска. -  
Не виждам хумор  
в бързите превъплъщения.  
Страхувам се, че Той не съществува,  
че е привидност трепетлива  
на мигове, откраднати от чужда участ...  
Трагично огледало...  
Динамичен отпечатък...

(...)  
(Двойник на мнозина в: *Появяване*, с. 12)

Jego rysy  
(postawa, mimika, kolor)  
to nieprzerwane kaskady  
wściekłych grymasów -  
(jeden po drugim,  
jeden po drugim)...

Szczerze powiedziawszy, zachwyca mnie  
jego zuchwałość kameleona,  
ale nie opuszcza uczucie niepokoju. -  
Nie widzę nic śmiesznego  
w szybkich metamorfozach.  
Boję się, że On nie istnieje,  
że jest drżącym przywidzeniem  
momentów wykradzionych z cudzego losu...  
Tragiczne zwierciadło...  
Dynamiczne odbicie...

(...)

Uważne śledzenie gestów dublera-sobowtóra pozwala go zdefiniować jako osobnika „bez twarzy”. Odwołując się do Józefa Tischnera: „maska maskuje brak twarzy. Opadają ułudy, pozory i ozdoby, pozostaje człowiek bez twarzy, bez właściwości. Czy beztwarzowość może być uznana za prawdę człowieka?”<sup>51</sup>. Podmiot liryczny z pewnością zadaje sobie podobne, kluczowe pytania. Jaka jest prawda o tożsamości sobowtóra? Kuglarsko zmieniając twarz potrafi imitować każdego, wzbudzając chwilowy zachwyt zdolnościami człowieka-kameleona. Szybkie metamorfozy dają szansę pomyślnego wcielenia się w dowolną lub narzuconą rolę, w związku z tym potrafi się odnaleźć w każdej, obranej konwencji. Jednak czy metamorfozy dotyczą tylko wyglądu zewnętrznego, czy oznaczają także labilność systemu wartości? Czy nie mając szansy bycia sobą, nie staje się niewolnikiem swoich nieustannych przemian? Czy łatwość wpasowania się w zadany kanon nie pociąga ryzyka zdrady samego siebie?

Prześwietlenie sylwetki dublera wyłoni obraz człowieka zniewolonego intelektualnie i pozbawionego godności przez system totalitarny. Sobowtór zdaje się przypominać jednostkę *homo sovieticus*<sup>52</sup> i jawi się jako emblemat swoistej dehumanizacji ludzi w rzeczywistości komunistycznej. W takiej sytuacji, zgodnie z obawami podmiotu lirycznego, rzeczywiście istnieje groźba ukazania maski zdrajcy.

<sup>51</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Znak, Kraków 1998, s. 81.

<sup>52</sup> zob. idem, *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków 2005.

Mówiące „ja” zadaje jeszcze jedno, znaczące ze swojego punktu widzenia, pytanie: skoro człowiek-kamelon jest jednocześnie moim dublerem-sobowtórem, to kim ja sam jestem?

Pytania pozostają otwarte. Wprowadzenie kategorii niebytu i nicości to opozycja dla nieurzeczywistnionego marzenia o pełni istnienia. Powracający ontologiczny lęk w przestrzeni absurdu sprawia, że egzystencja ponownie zostaje pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia. Podejmowane wysiłki zostają sprowadzone do poziomu bezsensu.

Przebyta droga podmiotu lirycznego wiedzie ku intymnym wyznaniom z początków drogi twórczej, tworząc zamknięty, platoński krąg. *Плачат нещата* (*Placzą rzeczy*) w drugim wariancie otwierają nowy wymiar rozumienia rzeczywistości i jednostki pogrążonej w chaosie. Suma minionych doświadczeń brzmi:

*Плачат нещата*  
(втори вариант)

Тъгуват, боли ги.  
И не знаят защо ги боли.  
И не знаят защо тъгуват.

О, Скръб,  
Която изпреварва Основанието си за скръб!  
О, Болка,  
появила се преди Причината за болка!

Ще дойдат Те -  
Причината и Основанието -  
ще се появят.  
Макар и закъснели.  
И двойна Скръб,  
и двойна Болка  
ще порази душата на Нещата -  
защото е непоносимо тежко  
да видиш как Причината за болка  
е обезсмислила Самота Болка,  
а Основанието на скръбта  
се подиграва на Самата Скръб.  
И ще заплачат пак Нещата.

(*Плачат нещата* (втори вариант) в: *Агонио сладка*, с. 53-54)

*Placzą rzeczy*  
(wariant drugi)

Smucą się, cierpią.  
I nie wiedzą skąd ból.  
I nie wiedzą skąd smutek.

O, Smutek,  
Który uprzedza Źródło smutku!  
O, Ból,  
pojawiający się przed Przyczyną bólu!

Przyjdą i One –  
Przyczyna i Źródło –  
pojawia się.  
Chociaż spóźnione.  
I podwójny Smutek,  
i podwójny Ból  
żeby porazić duszę Rzeczy –  
ponieważ to nieznośnie ciężko  
widzieć jak Przyczyna bólu  
pozbawia sensu Sam Ból,  
a Źródło smutku  
kpi z Samego Smutku.  
I ponownie Rzeczy zapłaczą.

Nieodgadniony absurd rzeczywistości dokonał ogromnych spustoszeń osobowości jednostki. Psychiczne i fizyczne źródła cierpienia z powodu poczucia odrealnienia świata przyczyniają się do nieodwracalnej dekoncentracji lirycznego „ja”. Ejdetyczna wizja statusu egzystencji spycha ją w skrajny bezsens. Czy warto pogłębiać



zagadkę istnienia, kiedy smutek uprzedza źródło smutku, ból pojawia się przed przyczyną bólu? „Niežnośnie ciężko widzieć jak Przyczyna bólu pozbawia sensu Sam Ból, a Źródło smutku kpi z Samego Smutku”. Czyżby okazało się, że apokalipsa jest ostatecznym rozstrzygnięciem?

## II. Obrazy czasu

Wiek XX z oczywistych względów stał się czasem szczególnego spiętrzenia pytań o zło i sens cierpienia człowieka<sup>1</sup>. Okres dwu wojen światowych oraz funkcjonowania politycznych systemów zniewolenia łączył się z postępującą dehumanizacją i upadkiem wartości moralnych. Jednostka, zadająca pytania o kondycję rzeczywistości egzystencji oraz własnej w niej obecności, nie otrzymywała jednoznacznych i zadawalających odpowiedzi, co potęgowało niepewność istnienia. Odwołując się do Paula Ricoeura można stwierdzić, iż był to „czas cywilizacji, w której absurd i brak sensu zwyciężył w niej sens”<sup>2</sup>.

Dla Konstantina Pawłowa sztuka staje się bezspornym, adekwatnym środkiem poszukiwania prawdy o współczesnym świecie i egzystującym w nim człowieku<sup>3</sup>. Poeta dotyka niełatwych kwestii dotyczących możliwości istnienia prawdy, piękna i moralności po okresie kataklizmów XX-wiecznych. W konsekwencji podmiot liryczny jest gotowy podjąć każdy wysiłek intelektualny, który umożliwiłby bodaj chwilową stabilizację zachwianej kondycji duchowej i psychicznej człowieka. Jednym z takich momentów jest nagła potrzeba pogłębienia refleksji na temat istoty czasu.

Choć czasowy aspekt poznania jest właściwy każdemu człowiekowi<sup>4</sup>, to jednak odbiór, ogląd oraz zrozumienie zjawiska nie jest aż tak oczywiste i sprawia zwykle duże trudności. „Człowiek nie zastanawiając się nad czasem, tylko w nim żyjąc i poddając się jego upływowi, nie napotyka trudności z dookreśleniem jego charakteru. Gdy zaczyna nad nim rozmyślać, rodzą się wątpliwości”<sup>5</sup>. Zadumę nad pojęciem czasu w przypadku Pawłowa ewokuje przede wszystkim „niepokój istnienia”<sup>6</sup>. Choć czas jest kategorią nierozzerwalnie związaną z ludzką egzystencją, to jednak budzi naturalną niepewność, ponieważ jego istota, mimo wielu podejmowanych prób poznania nadal pozostaje zagadką<sup>7</sup>. Ponadto w Pawłowowskiej przestrzeni poetyckiej, naznaczonej absurdem, czas zdaje się zyskiwać specyficzną, enigmatyczną naturę. Z pewnością

---

<sup>1</sup> A. Hernas, *Cierpienie, zło i obecność*, „Znak” 2006, nr 4, s. 50.

<sup>2</sup> P. Ricoeur, *Skandal zła*, przeł. E. Mukoid, „Znak” 1990, nr 12, s. 53.

<sup>3</sup> Б. Кунчев, *Поглед към поезията*, Български писател, София 1990, c. 158.

<sup>4</sup> P. Kaszkowiak, *O zlu, Bogu i nadziei*, „Znak” 2006, nr 9, s. 43.

<sup>5</sup> B. Welte, *Czas i tajemnica*, przeł. K. Święcicka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2000, s. 13.

<sup>6</sup> M. Heller, *Wieczność. Czas. Kosmos*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1995, s. 82.

<sup>7</sup> B. Morzyńska-Wrzošek, *Zawsze byłam tu. Kategoria czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Universitas, Kraków 2004, s. 28.

wymyka się tradycyjnym, przeciętnym wyobrażeniom, stając się zjawiskiem nieodgadnionym i nieprzejrzywym.

W obliczu wzmagającego się poczucia chaosu, płynącego z trudności w formułowaniu jasnych definicji, Pawłow posiłkuje się słowem poetyckim i w tym upatruje szansy nawiązania „dialogu” z szeroko rozumianym pojęciem czasu. Liryczne „ja” korzysta ze wszelkich znanych mu środków, aby wypracować niezbędny dystans do przeprowadzenia konstruktywnej refleksji, odnośnie istoty i znaczenia czasu. Pawłow zakłada, iż otrzymane odpowiedzi pomogą w stopniowym ogarnianiu i porządkowaniu świata egzystencji oraz leczeniu spustoszeń dokonanych w świadomości jednostki po traumie kataklizmów XX-wiecznych.

Przykłady utworów oscylujących wokół tematyki czasu wskazują na fakt, iż poeta chciałby przede wszystkim podważyć tradycyjne, Heraklitejskie wyobrażenie jego istoty. Twórca neguje odwieczne, nienaruszalne prawo upływu, nieustannego przemijania, wobec którego człowiek przyjmuje postawę uległości i podporządkowania. Podmiot liryczny eksponuje subiektywną perspektywę refleksji nad naturą oraz istotą czasu. Indywidualne przeżywanie czasu wiąże się z oglądem kondycji jednostki zanurzonej w danym czasie historycznym. Natura czasu ujawnia się przede wszystkim jako element przyczyniający się do poczucia alienacji współczesnego człowieka. Czas jako przedmiot poetyckiego przedstawienia wskazuje w najwyższym stopniu swą niszczycielską i degradującą naturę. Rozważania wokół czasu kultury minionego wieku dotyczą trudnej oceny dokonań i kondycji współczesnej cywilizacji. Pawłow podejmuje się także rozrachunku z kondycją moralną współczesnego człowieka. Poetycki komentarz w znacznym stopniu poszerza nieobcą, aczkolwiek frekwencywnie nieczęsto podejmowaną w XX-wiecznej myśli humanistycznej, refleksję nad kategorią czasu.

Intrygujące rozważania dotyczące istoty czasu można odnaleźć w utworze *Бук за помощ* (*Krzyk o pomoc*). Podmiot mówiący, akcentując indywidualne przeżywanie czasu, wskazuje przede wszystkim na jego destruktywną naturę.

*Бук за помощ*

Този Вик пътува вече 20  
(30? 40?)  
хиляди години.  
Промъква се през вековете -

*Krzyk o pomoc*

Ten Krzyk płynie już 20  
(30? 40?)  
tysięcy lat.  
Przemyka przez wieki –

(пада, става, залита,  
пълзи, лети, накуцва)  
оглушава епохите,  
назовава убицеца.  
Ето -  
(Викът!)  
прекосява нашия ден,  
продължава Натам.  
Натам...  
По кръга  
(или спиралата)  
на Времето.  
Докато направи пълна обиколка  
и достигне изходната точка...  
И -  
още една,  
залитаща,  
(и последна!)  
крачка...  
Където  
(или Когато)  
убиецът още е жив,  
но още не е извършил убийство.  
А Викът още не е роден,  
но е запомнил убицеца.  
(Вик за помощ в: *Появяване*, с. 25)

(upada, powstaje, zatacza się,  
pełnie, leci, utyka)  
zagłusza epoki,  
wskazuje zabójcę.  
Oto –  
(Krzyk!)  
przemyka przez nasz dzień,  
podąża w Tamtą stronę.  
Tam...  
Po okręgu  
(lub spirali)  
Czasu.  
Dopóki nie zatoczy pełnego koła  
i nie wróci do punktu wyjścia...  
I –  
jeszcze jeden,  
chwiejny,  
(i ostatni!)  
krok...  
Gdzie  
(lub Kiedy)  
zabójca jeszcze żyje,  
lecz jeszcze nie zabił.  
A Krzyk jeszcze się nie narodził,  
lecz zapamiętał zabójcę<sup>8</sup>.

Przedmiotem poetyckiego opisu jest krzyk, jako element nierozłącznie związany z ludzką egzystencją. Głośne, nieartykułowane dźwięki wydawane przez człowieka wywołują ból i strach. W prezentowanym obrazie krzyk jawi się jako symbol wołania o pomoc i posiada wydźwięk zarówno ogólnoludzki jak i ponadczasowy. Metaforyczna wizja ma moc ukazującą imaginacyjną drogę przemierzaną przez krzyk, ściśle związaną z istotą czasu. Umieszczony w konkretniej czasoprzestrzeni element opisu jest pierwotną, ludzką reakcją na dokonujące się zło (w tym przypadku ma być ostrzeżeniem przed planującym kolejne zbrodnie zabójcą). Poruszający się po torze alegorycznej, zamkniętej spirali czasu, krzyk rozpoczyna i kończy swój bieg w jednym i tym samym punkcie. Naturalnie obecny i zdolny do przekraczania granic czasu w kolejnych epokach jest ekspresyjnym sygnałem, który pozwala uchronić człowieka przed złem i jego konsekwencjami.

W analizowanym utworze naczelną kwestią zdaje się być wyeksponowanie stosunku dominacji czasu wobec starań jednostki, pragnącej przezwyciężyć fakt jego nieustannego upływu. Nieubłagalny bieg czasu nie jest sprzymierzeńcem poczynań spersonifikowanej figury krzyku ludzkiego, mającego umożliwić wyzwolenie się spod

---

<sup>8</sup> Tłumaczenie, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – DGS.

jego presji. Jednak wskazanego prymatu człowiek nie jest w stanie zakłócić, nie wspominając już o jakiegokolwiek szansie przewyciężenia odwiecznie ustalonego porządku. Przedstawiony obraz miałby zatem uzmysłwić odbiorcy fakt, iż ostatecznie należy pogodzić się z nadrzędną pozycją czasu.

Nie jest to jednak jedyna i kluczowa refleksja odnosząca się do natury i istoty opisywanego zjawiska. Czas, w prezentowanym utworze, jawi się także jako bierny, niemy świadek popełnianych zbrodni, jakich nie braku żadnej epoce historycznej. Bieg czasu nieustannie przypomina, iż pierwiastek zła jest odwieczny, nierozzerwalnie związany z istnieniem świata i egzystencją człowieka. Dramatyzm sytuacji pogarsza fakt, że czas nie jest w stanie wyeliminować rodzącego się naocznie zła, a jego funkcja musi ograniczyć się jedynie do stwierdzenia faktu, że krzywda została wyrządzona.

Czułny zmysł, wrażliwość czy raczej nadwrażliwość podmiotu lirycznego umożliwia dostrzeżenie wysiłków krzyku ludzkiego czasów mu współczesnych. Liryczne „ja” staje się mimowolnym świadkiem walki człowieka z nieubłaganiem upływającym, subiektywnie odczuwanym czasem. Obraz szybkiego, miarowego i niczym niezmałconego biegu czasu, zostaje przeciwstawiony opisowi mozolnych poczynąń krzyku ludzkiego, który podejmuje ów wysiłek w niewróżący powodzenie sposób. Ruch uosobionego okrzyku ogranicza się do chwiejnego kroku, częstych upadków, prób powstania, zataczania się, pełzania, lotu, czy wreszcie utykania. Wskazany prymat czasu, wobec nieskuteczności starań jednostki z pewnością przyczynia się do poczucia ogromnej wewnętrznej dysharmonii lirycznego „ja”. Zwłaszcza wobec rodzącej się świadomości o kruchości ludzkiej egzystencji w obliczu niczym niezmałconego, bezwzględnego biegu czasu. Okazuje się, że przyznanie jednostce statusu niemego obserwatora, wręcz skazanie jej na bierność, stoi w sprzeczności z jej aspiracjami do roli energicznego i stanowczo wyrażającego swoje stanowisko świadka zła. Podmiot liryczny podejmuje walkę z pasywnością, lecz poetyckie wołanie nierzadko musi pozostać jedynie - jak to określił Georgi Markow - „głosem wołającego na puszczy”<sup>9</sup>.

Równie interesującym zabiegiem wydaje się też potencjalne określenie relacji „ja” – „czas”, którą można odnaleźć w wierszu *Писмо до Светлин (List do przestworzy)*. Podmiot liryczny kreuje tutaj rodzaj nadzmysłowej przestrzeni – bliżej

---

<sup>9</sup> zob. Г. Марков, *Литературни есета*, Български писател, София 1982, с. 64.

niesprecyzowanych tytułowych przestworzy, w której podejmuje próbę „dialogu” z uosobioną figurą czasu.

*Писмо до Светлин*

Времето,  
моят единствен съюзник,  
забавя своя ход.  
Заглъхват стъпките му...  
Изостава.  
Предава се.  
Скимти.  
Но аз не се обръщам.  
Сбогом!  
Душата ми скърби  
(донякъде),  
но аз не се обръщам,  
защото знам -  
обърна ли се,  
ще се вкаменя,  
ще се превърна в знак,  
в километричен камък.  
Ще ме обвие плесента -  
предсмъртната прегръдка  
и целувка  
на Времето,  
което назовавах Мое.  
Сбогом!  
Аз продължавам.  
Пясъкът скрипти...  
Напред!  
И пак напред!  
Сега остава най-зловещото  
и най-заслуженото наказание:  
Величие!  
Безвремие!  
Самотност!  
Пустота!

(Писмо до Светлин в: *Появяване*, с. 5)

*List do Przestworzy*

Czas,  
mój jedyny zwolennik,  
opóźnia swój chód.  
Cichną jego kroki...  
Zostaje w tyle.  
Zaprzeda się.  
Jęczy.  
Lecz się nie oglądam.  
Żegnaj!  
Ma dusza cierpi  
(poniekąd),  
lecz się nie oglądam,  
ponieważ wiem –  
odwracając się,  
zamienię się w kamień,  
stanę się śladem  
na kilometrowym kamieniu.  
Zajdę pleśnią –  
przedśmiertne objęcie  
i pocałunek  
Czasu,  
który nazywałem Moim.  
Żegnaj!  
Ja nie ustaję.  
Piasek skrzy...  
Dalej!  
I jeszcze dalej!  
Teraz pozostaje najbardziej złowieszcza  
i najbardziej zasłużona kara:  
Potęga!  
Bezczasowość!  
Samotność!  
Pustka!

Tekst z jednej strony przykuwa uwagę niezwykle skondensowanym sposobem ukształtowania języka poetyckiego. Z drugiej, odwołując się do Michaiła Bachtina można nazwać go "niewątpliwym, niezaprzeczalnym i wszechogarniającym. Wszystko, co poeta widzi, rozumie i myśli, widzi jak gdyby oczyma swego języka, w nim rozumie i myśli"<sup>10</sup>. Zastosowana przez Pawłowa nieregularność stroficzna, świadome ograniczenie długości wersu, wykrzykniki oraz wielokropek, jako znak

<sup>10</sup> M. Bachtin, *Słowo w poezji i słowo w prozie*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Teorie literatury XX wieku*, (red.) A. Burzyńska, M. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 179.

niedopowiedzenia tworzą atmosferę chaosu, wszechobecnego napięcia oraz ruchu. Specyficzne ukształtowanie języka wypowiedzi poetyckiej wprowadza odbiorcę tekstu w niejednoznaczny i chaotyczny świat wewnętrzny lirycznego „ja”, a także odzwierciedla stan psychiki, wskazując na sposób myślenia oraz odczuwania.

Bliżej nieokreślona siła wewnętrzna zmusza liryczne „ja” do nieustannego bycia w ruchu. Podejmowany z trudem wysiłek nie nosi cech przemyślanego działania, lecz raczej przypomina niezdarne, bezradne szamotanie się z własnymi ograniczeniami i nieubłagane płynącym czasem. Obraz poetycki koresponduje z biblijnym przedstawieniem zawartym w Księdze Rodzaju. Sodoma i Gomora - symbole zepsucia moralnego zostają ukarane przez Boga zagładą. Najwyższy postanawia ocalić rodzinę Lota, znaną ze swej sprawiedliwości i roztropności. Aniołowie objaśniają Lotowi drogę ucieczki, ostrzegając, by pod żadnym pozorem nie oglądał się za siebie. Żona wygnańca, wbrew zakazowi, postanawia jednak popatrzeć na płonącą Sodomę, po czym zamiera przemieniając się w słup soli. Wydaje się, iż w podobnym położeniu znajduje się bohater współczesnego wiersza. Jednostka ma świadomość, że nawet chwilowe zatrzymanie lub spojrzenie wstecz może doprowadzić do zatracenia. Co więcej stanie się świadectwem zdrady – zakwestionowania zasad i przyjętych wartości oraz skutkować będzie nieuchronnym unicestwieniem.

Poeta ukazuje swoisty, wyobcowany świat, nabierający znamiona absurda, tym samym naruszający zasady orientacji i równowagi człowieka. Jednostka ma świadomość obłąkania przez przestrzeń nieprzeniknionego chaosu, w którym istnienie jest paradoksalne, nieprzejrzyste i nieprzewidywalne. Co więcej podmiot liryczny, boleśnie odczuwając samotność, nie może liczyć na jakiegokolwiek zewnętrzne wskazówki odnośnie zasad postępowania<sup>11</sup>.

Okazuje się, że jedyny sprzymierzeniec lirycznego „ja” – czas – w ostateczności dopuszcza się zdrady i zawodzi, z jakichś powodów nie będąc w stanie dotrzymać bohaterowi kroku. Na domiar złego ocalenie przed hańbiącym odejściem staje się w praktyce niewykonalne. Finał XX-wiecznego wyścigu z czasem to nieuchronna, choć przecież chyba niezasłużona przegrana człowieka. Mimo iż wartość wysiłku nie powinna podlegać dyskusji, to jednak w przestrzeni naznaczonej absurdem trud nie zostaje zwieńczony radosną satysfakcją wypełnienia zadania. Oczekiwana nagroda za

---

<sup>11</sup> P. Łaguna, *Ironia jako podstawa i jako wyraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984, s. 65.

wierność to potęga lirycznego „ja”, jednak absurdalnie trwająca w beczasowości, samotności i pustce, więc w konsekwencji pozbawiona jakiejkolwiek wartości.

A więc chęć działania, wynikająca z pragnienia ocalenia siebie samego i własnych ideałów, łączy się paradoksalnie ze świadomością niemocy. Podmiot liryczny z pewnością zadaje sobie ogromny trud jednocześnie rozumiejąc bezsensowność działania i starając się nie nabrać obrzydzenia do samego siebie i własnych poczynań<sup>12</sup>. Wydaje się, iż chęć „dialogu” podmiotu mówiącego w kreowanej nadzmysłowej przestrzeni z personifikowaną figurą czasu przeradza się w minorowy, samotny monolog.

W zdecydowanie odmiennym tonie i nastroju został napisany utwór *Другият бряг* (*Drugi brzeg*), prezentujący kolejny, choć zupełnie odrębny aspekt refleksji nad czasem. Chodzi tutaj o skrajnie subiektywne odczuwanie upływu czasu po odejściu bliskiej osoby. W dotychczas analizowanych wierszach dominowała atmosfera dezorganizacji oraz żywiołowości, wyartykułowana przy pomocy opisu niszczycielskiej natury czasu. Tym razem w tekście ujawnione zostają możliwości poetyckiego języka w oddaniu klimatu powolnego i miarowego rytmu mijającego czasu oraz obrazowaniu perspektywy wieczności.

*Другият бряг*

*На Неука Робева*

Лодката е пробита.  
Лодкарят е груб.  
Как ще стигнеш до Другия бряг?

Спри. Недей. Остани.

Тръгваш ти -  
малък женски Христос -  
а петите ти сухи и жарки.

И тик-так, и тик-так -  
едно зрънце синапено  
барабанно пулсира.

Завърни се след век.  
Или два.  
Не избързвай...

Ще те чакаме Трима...

*Drugi brzeg*

*Neszcze Robewej*

Łódka jest dziurawa.  
Przewoźnik grubiański.  
Jak dotrzesz na Drugi brzeg?

Stój. Nie pływ. Zostań.

Wyruszasz –  
drobna kobieta-Chrystus –  
a twoje pięty suche i gorące.

I tik-tak, i tik-tak –  
jedno ziarno gorczycy  
rytmicznie pulsuje.

Wróć za sto lat.  
Czy dwieście.  
Nie spiesz się...

Będziemy czekać w Trójkę...

<sup>12</sup> W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd, paradoks*, przeł. S. Blaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 171.



Разкажи ни за Там,  
но без думи  
(само такт от зрънцето синапено)  
разкажи Го чрез танц  
(или само чрез жест),  
па макар да сме слепи и глухи.  
(Другият бряг в: *Появяване*, с. 8)

Opowiedz jak jest Tam,  
ale bez słów  
(tyko w takt ziarnka gorczycy)  
opowiedz tańcem  
(albo bodaj gestem),  
nieważne, że jesteśmy ślepi i głusi.

Wypowiedź poetycka ma charakter intymny, a towarzyszy jej pełen wyciszenia i spokoju ton utworu. Podmiot liryczny dzieli się refleksją natury szczególnej - doświadczania rozstania ostatecznego – śmierci bliskiej osoby, a więc kresu ziemskiej wędrówki i czasu przejścia w inną, nieznaną rzeczywistość. Poeta sięga po motyw znany z mitologii greckiej, ilustrowany obrazem przewożenia dusz zmarłych ludzi na drugi brzeg mitycznej rzeki. Przypomnienie antycznego, dobrze ułożonego w tradycji obrazu, ukazującego pośmiertne losy duszy, wciąż i nieodmiennie nadaje współczesnej wizji poetyckiej aurę niezwykłości i tajemniczości. W mitologicznym wyobrażeniu powinność przeprowadzenia dusz na drugi brzeg rzeki Styks wypełniał Charon, którego artystyczne przedstawienia ukazywały jako posepnego, bezwzględного i bezlitosnego starca. W wierszu Pawłowa tej misji podejmuje się bezimienny przewoźnik. Na domiar złego jedynym widomym przymiotem kreowanej postaci-przewoźnika jest jej grubiańskość. Intertekstualne odwołanie znacząco przekształca mitologiczny obraz. Pawłowowski pośrednik w poetyckim przedstawieniu nie wzbudza strachu, natomiast zdaje się emanować wrogością i zniecierpliwieniem, co czyni go nieadekwatnym do powagi chwili.

Ze strony odchodzącej kobiety nie padają żadne słowa, dlatego nastaje wymowne milczenie oraz cisza<sup>13</sup>. Podmiot mówiący - obserwator sytuacji - nie potrafi ukryć wewnętrznego poczucia straty oraz smutku. Chociaż nie jest owo przeżycie wyrażone wprost, to jednak ujawnia się w życzeniu powrotu z nieuniknionej drogi i współczuciu wobec samotności kobiety w momencie przejścia do świata zmarłych. Podmiot liryczny pragnie także uwznioślić fakt wędrówki poprzez porównanie jej do wymiaru ziemskiej drogi Chrystusa.

Moment śmierci bliskiej osoby w szczególny sposób wpływa na sposób odczuwania czasu przez liryczne „ja”. Z pewnością perspektywa odejścia otwiera

---

<sup>13</sup> В. Стефанов, *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*, УК Анупис, София 2003, с. 188.

jednostkę na wieczność, wobec której czas ziemski pozostaje bez prymarnego znaczenia. A więc ujawnia się refleksja nad czasem w jego aspekcie metafizycznym, nazywanym w poezji współczesnej nieskończonością, beczasem, nadczasem, wiecznością, czy wiekuistością<sup>14</sup>. W poezji Pawłowa nie sposób jednak odszukać stałej, konsekwentnej tendencji poszukiwania metafizyki. W większości utworów stawiany bywa raczej znak zapytania odnośnie możliwości wykraczania poza granice ludzkiego rozumu. Tym samym otwarcie na metafizykę nie stanie się momentem pocieszenia w chwilach zwątpienia. Jednak w prezentowanym utworze oblicze śmierci wymusza konieczną chwilę refleksji odnośnie czasu w jego wymiarze wiecznym, wobec nierzadko szybkiego tempa życia, którego tendencją dominującą staje się niechęć i odsuwanie na dalszy plan ontologicznej zadumy.

Obok nieziemskiego aspektu czasu, utwór ukazuje także skrajnie subiektywne odczuwanie upływu czasu wobec faktu śmierci. Chwile trudnej ciszy wypełnia zaduma nad czasem, którego miarowy i wolny upływ wyznaczają odgłosy sypanego ziarnka gorczycy. Finał utworu staje się otwartą wizją powrotu zmarłej do rzeczywistości ziemskiej. Podmiot liryczny zakłada, iż otrzyma szansę niewerbalnej opowieści o naturze wieczności, wiedząc, że pojecie zjawiska pozostaje poza możliwościami poznawczymi człowieka.

Zamiarem poety jest również przeniesienie dyskusji na temat natury i istoty czasu na inny poziom semantyczny. Zainteresowanie podmiotu lirycznego bywa kierowane w stronę szeroko pojętego rozumienia czasu kultury. Stosownym przykładem owego zabiegu byłby utwór *Беше XX век (Był XX wiek)* – poetyckie studium utrzymane w pesymistycznym tonie, rodzaj podsumowania okresu kolejnych katastrof i upadku wartości minionego wieku.

*Беше XX век*

Човечество,  
сбогувай се със себе си.  
Дойде ти времето.  
Какво ще занесеш в небитието -  
два-три стиха?  
Няколко мелодии?  
Несъвършени.  
Останалото нека изгори.

*Był XX wiek*

Ludzkości  
pożegnaj się ze sobą.  
Wypełnił się twój czas.  
Co zanieziesz w niebyt –  
dwa-trzy wiersze?  
Kilka melodii?  
Niedoskonałych.  
Resztę nich ogień pochłonie.

<sup>14</sup> D. Opacka-Walasek, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005, s. 10.

Ще бъде справедливо.  
Природо, майко,  
отдъхни си -  
ако не те убие разривът  
на сетното сбогуване,  
животът ще изтрие спомените-рани  
за най-жестоката  
и най-фалшивата  
твоя рожба -  
хомо сапиенс.  
И никой няма,  
и не бива да тъжи.  
В безкрайността -  
посока небитието -  
ще плуват само два-три атома тъга  
абсурдната любов -  
на няколкото оцелели кучета,  
като последен,  
незаслужен реквием.  
(Беше XX век в: *Появяване*, с. 22)

Będzie sprawiedliwie.  
Matko Naturo,  
odpocznij –  
jeśli nie dobije cię atak  
setnego pożegnania,  
życie wygoi wspomnienia-rany  
najokrutniejszego  
i najbardziej fałszywego  
twojego stworzenia –  
homo sapiens.  
I nikt nie będzie, nie powinien  
się smucić.  
W bezkresie –  
kierunek niebyt –  
będą pływać jedynie dwa-trzy atomy smutku –  
absurdalna miłość –  
kilku ocalałych psów,  
jako ostatnie,  
niezasłużone requiem.

Dominująca, minorowa refleksja wypowiedzi koncentruje się na kwestiach relacji „człowiek” – „czas kultury”. Można przyjąć, że „kultura to granice zasięgu, to materialny stan posiadania, materialne znaki: drogowskazy, pomniki, napisy grobowe, ale przede wszystkim – świat wewnętrzny, wizja, ideał, zespół miar, metoda pojmowania życia jako całości”<sup>15</sup>. W konfrontacji z przyjętą definicją okazuje się, że wielowiekowe zmagania ludzkości, zmierzające do stworzenia wspaniałej spuścizny sił twórczych człowieka, w kontekście katastrof XX wieku zostają pozbawione sensu, stają się działaniem bezwartościowym. W obliczu wydarzeń minionego stulecia dorobek człowieka, jak ironicznie zauważa podmiot liryczny, zdaje się być nie tylko ubogi (dwa, trzy wiersze, kilka melodii), ale przede wszystkim bezwartościowy. Podmiot liryczny niezwykle wymownie manifestuje rozczarowanie bliźnim. Zamiast określenia „człowiek” sięga po naukową definicję biologicznej klasyfikacji istoty ludzkiej - *homo sapiens*. Dzięki zastosowanemu zabiegowi podkreśla nie tylko chłodny dystans do drugiego, ale przede wszystkim wskazuje na fakt szczególnego upodlenia godności ludzkiej, dokonanego w dobie kataklizmów XX-wiecznych. Człowiek w epoce nas interesującej wykorzystuje możliwości umysłu dla stworzenia teorii, których staje się niewolnikiem lub które stają się narzędziem zniewalania innych. Teorie tryumfują,

<sup>15</sup> T. Terlecki, *Do emigracji polskiej 1945 roku*, [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945-1985*, (red.) J. Dąbała, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 109.

wypierając rzeczy istotnie ważne - prawdziwe potrzeby, uczucia, wartości<sup>16</sup>. Idea nauki właściwa „człowiekowi myślącemu” została zrodzona w epoce Oświecenia w wyniku przekonania, że jednostka czyni zło poruszając się w cieniu niewiedzy. Stąd kult wiedzy miał stopniowo eliminować zło ze świata. Tymczasem okazało się, że najpotworniejsze i najbardziej masowe zbrodnie zostały dokonane pod sztandarami nowoczesności, w świetle naukowych teorii, mających służyć zbawieniu ludzkości<sup>17</sup>.

W obliczu dookoła tryumfującej pustki warto zastanowić się, czy nie powinno rozważyć się kwestii o zwrocie w stronę transcendencji, ponieważ tylko ta perspektywa odnowiłaby wiarę w naturę człowieka. Natomiast podmiot liryczny tym razem nie jest w stanie poszukiwać ładu poza granicami ludzkiego poznania, ponieważ ogranicza go absurd. Odwołując się do Alberta Camusa można przyjąć, że „pewność istnienia Boga, który przydaje sens życiu jest nieporównywalnie bardziej kusząca niż bezkarność w czynieniu zła”<sup>18</sup>. Teoretycznie podmiot liryczny nie powinien widzieć przeszkód w konstruktywnym ogarnięciu chaosu, kierując się w stronę rozważań ontologii. Jednak egzystencja w absurdzie odbiera możliwość wyboru, stąd gorycz i rozczarowanie. „Absurd nie wyzwala, ale wiąże”<sup>19</sup> - słusznie stwierdza wspomniany powyżej francuski filozof.

Obrazy zwątpienia w możliwość istnienia metafizyki nie są obce XX-wiecznej literaturze bułgarskiej. Warto przytoczyć fragment wypowiedzi bohatera opowiadania Lubomira Kanowa *Часовникът, гномон* (*Zegar, gnomon*). Prozaik kreśli portret psychologiczny człowieka zrozpaczonego - pozbawionego nadziei na istnienie dobra i nieradzącego sobie z własną samotnością. Negatywne nastroje jednostka usiłuje tłumić upojeniem alkoholowym. Egzystencja bohatera, w poczuciu obcości i nieprzenikliwości świata, wydaje się nie posiadać celu. W chwili kolejnego odurzenia alkoholowego bohater nieoczekiwanie zaczyna rozmyślać o naturze czasu. Przede wszystkim uświadamia sobie, że upływ czasu w szczególny sposób ujawnia bezsens prowadzonego życia. W alkoholowym zamroczeniu bohater doznaje swoistej wizji. Zwykły przedmiot - zegar ścienny staje się obiektem nieoczekiwanych transformacji: powiększa się, zmniejsza, tonie, przeistacza i w końcu pochłania bohatera. Obsesyjne myśli

---

<sup>16</sup> P. Łaguna, op. cit., s. 57

<sup>17</sup> A. Bobko, *Poszukiwanie prawdy o człowieku*, „Znak” 2001, nr 3, s. 65.

<sup>18</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2004, s. 121.

<sup>19</sup> Ibidem.

o upływającym czasie wywołują strach, paraliżują ze względu na realną możliwość zaprzepaszczenia szansy na zmianę dotychczasowego życia. Wynikają także z uświadomienia własnej ułomności i niemocy. Jednak w momencie załamania następuje nieoczekiwany przełom, który bohater komentuje w następujący sposób:

Była ciemna noc, właśnie wtedy zauważyłem, że na zewnątrz wiatr ustał i wszystko zamarło w bezruchu. Chciałem się pomodlić, ale nie wiedziałem jak, a poza tym nie wiedziałem do kogo powinienem się zwrócić<sup>20</sup>.

Zwrot w stronę transcendencji mógłby stać się remedium umożliwiającym przewyciężenie obsesyjnych myśli o nieubłagalnie upływającym czasie. Pragnienie wiary nierzadko staje się wewnętrzną orientacją w momentach kryzysu. Jednak bohater nie potrafi się modlić. Silniejsze okazuje się przekonanie, że nie istnieje żadna wyższa siła, która pozwalałaby zwalczyć poczucie nicości. Camus obrazuje podobne doświadczenie następującymi słowami: „Absurd rodzi się z tej konfrontacji: ludzkie wołanie i bezsensowne milczenie świata”<sup>21</sup>. Stąd najprawdopodobniej w tej sytuacji istnienie transcendencji okazuje się niemożliwe.

Podmiot liryczny w wierszu Pawłowa przeżywa podobny kryzys. W analizowanym utworze liryczne „ja” rewiduje optymistyczną wizję biblijną, głoszącą po obietnicy zmartwychwstania porządek wieczności w przestrzeni nieskończonej miłości. W minorowych odczuciach poety po okresie ziemskiego bytowania i końcu świata przetrwa jedynie absurdałna miłość w bliżej nieokreślonej, chłodnej beczasowości. Roztaczając ową ponurą, eschatologiczną wizję przyszłości podmiot liryczny najprawdopodobniej zakłada, że aby zdeszyfrować porządek świata i obronić siebie trzeba mu zaprzeczyć, stracić samego siebie w otchłań bezsensu. Ale i to nie daje ukojenia, gdyż totalna negacja w tym przypadku nie wyraża niczego, a jednostka zostaje uwięziona w kreowanym przez siebie bezsensie. Sytuacja, w której znajduje się podmiot liryczny nadal pozostaje absurdałnie tragiczna, jak określa to Walter Hilsbecher, „tyle, że na innym piętrze poznania, w zaprzeczeniu”<sup>22</sup>.

Refleksja oscylująca wokół zagadnienia czasu pozwala Pawłowowi podjąć rozrachunek z kondycją moralną współczesnego człowieka:

---

<sup>20</sup> Л. Канов, *Човекът кукувица*, Мисъл-90, София 1991, с. 31.

<sup>21</sup> A. Camus, op. cit., s. 87.

<sup>22</sup> W. Hilsbecher, op. cit., s. 60.

*Новото време на старовремеците*

Ама да бяхте се поизмили, поне.  
Изобщо, формално поне.  
Или, поне, само мърлявите си гениталии,  
дето... и с които ни... и след смъртта ни...  
Или, поне, зъбите си измийте,  
дето са още кървави от кръвта  
(нашата!).  
Ъъх,  
дъхът ви мирише на Старо, на Кисело...  
и Зловещо.  
Па измийте се поне мъничко,  
па тогава тропнете хорцето,  
па тогава викнете сърцато  
(над труповете ни):  
"Да живеј Новото Време!"  
А вие?  
Е, добре де...  
(сменям ритъма).  
Е, добре де, ние също...  
(плътни и безплътни духове).  
Ние също няма да се мием.  
Ние сме си чисти по Съдба.  
Времето,  
Новото Време,  
с бърни магарешки,  
хрупка  
трънените ни венци  
(и сиянията ореолни около трънака).  
Нека хрупка.  
(То ще ви задави).  
Е, благодарим ти, Ново-Старо време!  
Ние ще се срещнем пак, все пак.  
След колко ли?  
След Толкова  
и още Толко  
(месеци? години? векове?).  
Ние няма за къде да бързаме -  
мъртви сме  
и разполагаме  
с по Друго Време...  
Ще дочакаме.  
(Новото време на старовремеците в: *Агонио сладка*, с. 41-42)

*Nowe czasy ludzi starodawnych*

No chociaż moglibyście się umyć.  
Tak w ogóle, z grubsza.  
Przynajmniej uświnione genitalia,  
gdzie... którymi nas... i po naszej śmierci...  
W ostateczności umyćcie zęby,  
stałe jeszcze zalane krwią  
(naszą!).  
Ech,  
wasze oddechy cuchną Starzyzną, Zgnilizną...  
i Nie wróżą dobrze.  
No ogarnijcie się dla picu,  
i wtedy do chora stańcie,  
i później od serca zawołajcie  
(nad naszymi trupami):  
„Niech żyją Nowe Czasy!”  
A wy?  
Ech, dobrze...  
(zmieniam rytm).  
Ech, dobrze, my także...  
(cielesne i bezcielesne duchy).  
My także nie będziemy się myć.  
Jesteśmy czyści z natury Losu.  
Czasy,  
Nowe Czasy,  
pyskami osłów  
chrupią  
nasze korony cierniowe  
(i blask aureoli wokół cierni).  
Niech chrupią.  
(Udławicie się nimi).  
Ech, dziękujemy wam, Nowe-Stare Czasy!  
Kiedyś znowu się spotkamy, mimo wszystko.  
Ile czasu upłynie?  
Po Tyłu  
i jeszcze Tyłu  
(miesiącach? latach? wiekach?).  
Nie mamy dokąd się spieszyć –  
jesteśmy martwi.  
i dysponujemy  
Innym Czasem...  
Doczekamy się.

Podmiot liryczny w analizowanym wierszu eksponuje dwie rozdzielne kategorie semantyczne „my” i „wy”. Czytelna wydaje się sugestywna charakterystyka wskazanych grup, inicjująca sposoby artykułowania oskarżenia. Ludzie z pierwszego grona zyskują bezsprzeczny status ofiar, zaś kolejne opisywane środowisko to ewidentni oprawcy. Elementem obecnym i rozpowszechnionym w kreowanej poetycko rzeczywistości jest zbrodnia. Podmiot liryczny tym sposobem ujawnia niespotykaną

skąłę mrocznej natury ludzkiej. Oskarżenie dotyczy głównie uzurpowania prawa związanego z decyzją o życiu lub śmierci drugiego człowieka.

Jednoznaczne rozgraniczenie kategorii semantycznej „my” - „wy” sprawia, iż warto przyjrzeć się bliżej charakteryzowanym grupom. Okazuje się, że ludzie, należący do tego samego pokolenia mają dwie odrębne wizje rozumienia egzystencji. Podmiot liryczny przynależy do zbiorowości „cielesnych i bezcielesnych duchów, czystych z natury losu”, której atrybutami są cierniowa korona i aureola. Poetyckie przedstawienie akcentuje przede wszystkim sferę duchową, jako wartość prymarną ruganej społeczności. Afirmacja ofiar łączy się z ironiczną i intencjonalną kompromitacją przeciwnej wspólnoty.

Natomiast społeczność określana zaimkiem „wy” zdaje się być nastawiona na niepoohamowaną konsumpcję, uznając za zasadną postawę „mieć”, nie - „być”. Charakteryzuje ją w najwyższym stopniu bezrefleksyjność działania, przywiązanie do przemocy oraz niekontrolowana nienawiść. Opis staje się sugestywny głównie dzięki motywowi wytoczonej krwi oraz osiągniętej atmosferze grozy. Podmiot mówiący nie przebiera w słowach, twierdząc, że rzeczywistość egzystencji grupy „wy” trąci „Starzyzną”, „Zgnilizną” i „Nie wróży dobrze”. Pojawiająca się sekwencja ironicznych wyrażen wskazuje nie tylko na chęć wyartykułowania zła, ale także mówi o dramatycznej kondycji poety, który jest ofiarą brutalnego, bezrefleksyjnego działania drugiego człowieka.

Trudno ustalić miejsce, a także czas przemowy-tyrady podmiotu lirycznego. Jednak czytelnik orientuje się, że zabiera głos w imieniu uczestników nowej, niekonkretnej rzeczywistości, którzy zostali wyzwoleni z presji ziemskiego czasu. Tekst nie ujawnia jednoznacznie sensu przeżywanego w doczesności dramatu ludzi. Podmiot liryczny raczej uchyla się od przedstawienia konkretnych zdarzeń. Jedynym nawiązaniem do określonej sytuacji społeczno-politycznej jest obecność hasła „Nowe Czasy”, znanego z czasów *ancien regime*. Powołując się na analizowany utwór, można stwierdzić, że programem nadejścia „Nowych Czasów” okazuje się przede wszystkim dostarczenie nieznanym dotychczas, perwersyjnych form obecności zła w świecie. Podmiot liryczny świadomie stosuje zabieg wulgaryzacji języka, akcentując szczególne okrucieństwo towarzyszące relacjom międzyludzkim.

Analizowany wiersz, stosunkowo trudny w odbiorze może wyjaśniać komentarz samego poety:

Kiedy dokonujemy rekonstrukcji minionych czasów, w których nie dostaje żyjących świadków, a nawet jeśli takowi istnieją, to nie są ze względu na postępującą sklerozę uważani za wiarygodnych, najważniejszą sprawą jest oddanie atmosfery ich życia, a nie całościowego obrazu egzystencji. Nie chciałbym zabrznieć radykalnie: z ich życia powinny być przypomniane tylko te elementy, które tworzą duchowe oblicze dawnych czasów. Innymi słowy: nie powinno się rozgrzebywać szczątków zmarłych, a raczej należy szukać dialogu z ich duszami, aby dać im prawo rewidowania naszych poglądów<sup>23</sup>.

Tymczasem w utworze *Nowe czasy ludzi starodawnych* nie istnieje szansa wypełnienia dialogu z duszami zmarłych. Pokolenie „wy” nastawione jest na perspektywę doczesności oraz odrzuca zdecydowanie możliwość rewizji własnych poglądów. Jednak mówiące „ja” celowo rezygnuje z minorowych nastrojów, artykułując trzeźwą refleksją o naturze czasu, twierdząc, że jest to żywioł, do którego należy ostatnie słowo w porządku ludzkich spraw<sup>24</sup>. Tym razem już nie przeciwnik, ani element niszczący i degradujący, lecz czas, którego istota stopniowo odkryje autentyczne oblicze dokonań współczesnego człowieka. Martwym ofiarom, które nie doczekały się udzielenia głosu, pozostaje cierpliwe i spokojne oczekiwanie. Tym bardziej, że dzięki nowej perspektywie egzystencji nabierają dotychczas nieznanym stosunek do własnego życia.

Zawarty w wierszu obraz tańca-choro można potraktować jako odwołanie do idiomu figury czytelnej w powieści pod takim właśnie tytułem Antona Straszimirowa (wydanej w 1926 roku i niedługim czasie skonfiskowanej przez cenzurę). Prozaik czuł się wtedy zobowiązany do wyrażenia za pośrednictwem sztuki sprzeciwu wobec działań władzy bułgarskiej w czasie tragicznych wydarzeń września 1923 roku. Fabuła powieści została zbudowana z szeregu epizodów, oscylujących wokół zagadnienia wrogich działań bezwzględnej władzy wobec narodu. Opisywana przez Straszimirowa rzeczywistość nosi znamiona chaosu oraz potwierdza skrajny upadek wartości moralnych. Bezwzględny naczelnik miejscowej policji dokonuje gwałtu na młodej dziewczynie, pochodzącej z zamożnej i znanej w okolicy rodziny. W niedługim czasie ma dojść do zawarcia małżeństwa ofiary i oprawcy. Nie jest tajemnicą, że mężczyzna uczestniczył w zabójstwie brata młodej kobiety w czasie wrześniowych pogromów w 1923 roku. Zaś motywacją nadchodzącego ślubu okazuje się chęć zdobycia majątku dobrze sytuowanej rodziny.

---

<sup>23</sup> К. Павлов, *Записки 1970-1993*, Издателска Къща Жанет-45, Пловдив 2002, с. 19.

<sup>24</sup> D. Opacka-Walasek, op. cit., s. 29.



Straszymirow, ukazując kolejne tragiczne wydarzenia, odwołuje się do ludowych wyobrażeń dotyczących losów ludzkiego życia. Jednak znane z twórczości ustnej obrazy są maksymalnie deformowane i w wielu przypadkach intensywniej niż w pierwowzorze eksponują istotę zła i przybierają charakteru grozy<sup>25</sup>. Scena tańca - choro staje się najważniejszym punktem powieści. Obecne na uroczystości weselnej kobiety zostają zmuszone do wykonania tańca wokół ciał zamordowanych mężczyzn. Tym sposobem rytmiczne, mimowolne pląsy nabierają cech absurdu i nienaturalności. Charakterystyczny rytuał weselny jawi się jako emblemat nienormalności, obcości i perwersyjności. Tonczo Żeczew konstatuje: „Choro przestaje być idyllicznym świętem wiejskiej wspólnoty przybierając cechy krwawego, zdradliwego tańca, wywołującego przerażenie i symbolizującego przemoc<sup>26</sup>”.

Wydaje się, iż Pawłow sięga po obraz literacki, utrwalony w świadomości przeciętnego Bułgara, zaproponowany przez międzywojennego twórcę. W wierszu poety choro, jako taniec tryumfalny, mieliby odtńczyć oprawcy nad ciałami swoich ofiar. Podkreślając niestosowność i nieadekwatność owego gestu, poeta ponownie zwraca uwagę na dehumanizację rzeczywistości XX-wiecznej. Chwila teraźniejsza łączy się z przeszłością w momencie powracającego, znanego już obrazu zła. Wydaje się, że człowiek nie jest w stanie wyciągnąć należytych wniosków z już odbytej lekcji historii lub też chce o niej, dla własnej wygody i korzyści, jak najszybciej zapomnieć.

Podjęta przez Pawłowa refleksja, oscylująca wokół wieloaspektowego zagadnienia czasu, nie tworzy jasnych definicji i oczywistych odpowiedzi na nurtujące pytania. Jednak rodzące się poczucie niedosytu w lirycznym „ja” nie przesłania wartości podjętych rozważań. Powstałe diagnozy, ściśle związane z faktem doznawania czasu, odwołujące się swoistej intuicji ludzkiej nie opierają się na naukowych koncepcjach, a zwracają uwagę na bezwzględną wartość myślenia. „Myśleć to znaczy nie tylko pokonywać radykalną niepewność, ale także przypominać o niebezpieczeństwie ułudy, a więc budzić niepewność. Aby myśleć wśród tragedii świata, trzeba mieć zarazem odwagę i nadzieję<sup>27</sup>”. Niewątpliwie podjęta przez Pawłowa

---

<sup>25</sup> Р. Коларов, *В художествения свят на романа Хоро*, Български писател, София 1988, с. 150.

<sup>26</sup> Т. Жечев, *Революционните септемврийски традиции и съвременната българска литература*, [в:] *Септемврийското въстание в българската литература*, (ред.) Р. Ликова, Е. Константинова, София 1983, cyt. za Р. Коларов, *В художествения свят...*, op. cit., с. 140.

<sup>27</sup> J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Znak, Kraków 1982, cyt. za M. Bielawski, *Manowce Tischnera*, „Znak” 2001, nr 3, s. 11.

refleksja niesie w sobie tą docenianą przez Józefa Tischnera bezwzględną wartość oraz niepodważalną godność. Wskazuje także na rozumienie poezji przez Pawłowa, który niewątpliwie utożsamia twórczość z wysiłkiem nie tylko intelektualnym, ale także moralnym.

### III. Kategoria przestrzeni

Postrzeganie świata w kategoriach przestrzennych okazuje się jedną z trwalszych i ciekawszych osobliwości ludzkiego umysłu<sup>1</sup>. Szeroko pojęta kategoria przestrzeni wydaje się mieć kluczowe znaczenie w konfrontacji z wieloma aspektami istnienia człowieka. Powszechnie przyjmuje się, iż przestrzeń, to obok czasu, podstawowa kategoria, w obrębie której można zastanawiać się nad ludzką egzystencją<sup>2</sup>. Człowiek potrzebuje stabilnej przestrzeni, aby móc normalnie żyć, rozwijać się, realizować własne zamierzenia i cele. Przestrzeń „oswojona”, rozpoznana i zdefiniowana daje jednostce poczucie bezpieczeństwa oraz komfort stabilnej egzystencji. Jednak współczesność, dramatyczne katastrofy minionej epoki skutkujące upadkiem wartości etycznych, bolesnym upodleniem godności człowieka niesie i wzmacnia poczucie niepewności istnienia. Jednostka, której przestrzeń egzystencji systematycznie ulega destrukcyjnemu naruszeniu, nie jest w stanie stworzyć systemu, scalającego rzeczywistość lub prowadzącego do uporządkowania i ogarnięcia obrazu otaczającego świata. Gérard Genette twierdzi, iż „(...) człowiek współczesny przeżywa swoje trwanie w poczuciu „lęku”, swoją wewnętrzność poprzez obsesję i mdłości, skazany na „absurd” i rozdarcie, szuka ukojenia, rzutując swe myślenie na otaczające rzeczy, wykreślając płaszczyzny i figury, które od przestrzeni geometrów zapożyczają nieco trwałości i stabilności”<sup>3</sup>. Wydaje się, że w podobny sposób odczuwa i przeżywa nieuniknione zachwianie harmonii bytu bohater poezji Pawłowa. Poprzez możliwości słowa poetyckiego usiłuje on więc określić przestrzeń egzystencji, skupiając się przede wszystkim na sprecyzowaniu relacji „ja” – „przestrzeń”. Podejmowane próby płyną z wewnętrznej potrzeby wyznaczenia „punktów odniesienia i orientacji dla własnego umysłu”<sup>4</sup>. A więc odwołanie się do kategorii przestrzeni będzie spełniało przede wszystkim funkcję porządkującą obraz otaczającego świata.

Wgląd w intymną przestrzeń własnej egzystencji to jednej z etapów formułowania odpowiedzi na pytanie - „kim jestem?”. Jednak, obok obszaru osobistego, dla bohatera poezji Pawłowa, nie bez znaczenia pozostaje także układ przestrzeni

---

<sup>1</sup> A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 21.

<sup>2</sup> B. Morzyńska-Wrzošek, *Zawsze byłem tu... Kreacja czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Universitas, Kraków 2004, s. 101.

<sup>3</sup> G. Genette, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 1, s. 231.

<sup>4</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 162.

zewewnętrznej – nazwijmy ją „ojczyźnianą”, która po drugiej wojnie światowej, ze względu na ekspansję ideologii totalitarnej, w drastyczny sposób została nie tylko zdeformowana i zdegradowana, ale dramatycznie w stosunku do tradycji zredefiniowana.

Na płaszczyźnie literatury/sztuki „nowy”, powojenny projekt zakładał przede wszystkim jednoznaczne odrzucenie dorobku minionych pokoleń. Z szczególną wrogością zakwestionowano tradycję najbliższą, międzywojenną, budowaną z wielkim pietyzmem przez takich twórców jak choćby Geo Milew, Anton Straszmirow, Nikola Furnadziej, czy Elizaweta Bagriana. Nie dziwi więc fakt, iż wszelkie niezrozumiałe deformacje, ze względu na ekspansję ideologii totalitarnej, nie pozostają bez echa. Świadomość zagrożenia, wynikająca z drastycznego ograniczania przestrzeni wolności fizycznej i duchowej człowieka, skutkuje kryzysem tożsamości oraz wywołują głos poetyckiego sprzeciwu. Twórca, jako jeden z nielicznych dostrzega, iż deformacja przestrzeni ojczyźnianej powoduje szybko postępujący proces rozbijania naturalnych więzi międzyludzkich. W tej sytuacji Pawłow będzie budował przestrzeń poetycką obnażając powszechnie skrywane, a niezrozumiałe dla zniewolonego społeczeństwa patologie. Komentując w liryce zaskakujące, nieumotywowane transformacje ideowe, twórca rozpoznaje i demaskuje nowopowstałe mity, służące utrwalaniu i umacnianiu ideologii totalitarnej, naruszające kruchą, ale dotychczas bezpieczną przestrzeń egzystencji człowieka.

Rozważając istotną dla ubiegłego wieku kwestię ograniczania przestrzeni egzystencji człowieka, poeta udowadnia, że w istocie chodzi o jedno z niejawnych założeń systemu totalitarnego. Dla osiągnięcia owego celu stosowano kontrolę nad wszelkimi sferami życia człowieka. Z tego względu na pozór nieznaczące i błahe, lecz przymusowe uczestnictwo w zebraniach, wiecach, czy pochodach w rzeczywistości prowadziło do zakwestionowania autonomii jednostki. Poeta dąży do zdemaskowania najpierw starannie ukrywanego, a z czasem niemaskowanego celu represyjnych działań władzy, odkrywając mechanizm jej działania.

Wgląd i ocena intymnej przestrzeni własnej egzystencji staje się probierzem stanu kondycji jednostki. Poeta nie kryje, iż niezawiniona banicja środowiskowa, na jaką decyduje się w tych okolicznościach, nadaje przestrzeni egzystencji znamiona nieogarnionego chaosu. Drastyczne ograniczenie przestrzeni wolności osobistej i twórczej szybko przynosi poczucie izolacji, zamknięcia i ubezwłasnowolnienia. Znana

i często powracająca u Pawłowa ironia poetycka, wbrew oczekiwaniu, nie spełnia już tutaj swojej funkcji rozbrajającej, czy łagodzącej dramatyzm. Wprost przeciwnie, raczej potęguje tragizm jednostki. Zdezorganizowana przestrzeń egzystencji ewokuje niekontrolowane stany psychicznego rozdarcia i wewnętrznych sprzeczności. Rodząca się myśl o rezygnacji i odrzuceniu, czy wręcz zdradzie uznawanych wartości dla przywrócenia komfortu egzystencji jest niezwykle kusząca, ale jednocześnie obarczona ogromnym poczuciem wstydu i winy. Literacki zapis walki o zachowanie godności, naznaczony niepewnością, czy też w skrajnej sytuacji skutkującej możliwością własnego upadku poeta nazywa „tragicznym kręgiem”. Czy istnieje sposób, aby z owego klinczu udało się nie tylko wyzwolić, ale również go unicestwić? To retoryczne pytanie jest podstawą poetyckich rozważań skupionych wokół szeroko rozumianej kategorii przestrzeni, jako elementu fundamentalnego dla egzystencji człowieka.

### III.1 Ojczyzna

Bohater poezji Pawłowa to jednostka, którą charakteryzuje naturalne poczucie przynależności do narodu, którego społeczność jest związana wspólną przeszłością historyczną oraz wytworzoną w ciągu wieków bogatą kulturą. Zatem definiowanie własnej tożsamości pozostaje w ścisłym związku nie tylko z rozpoznaniem osobistej przestrzeni życiowej, ale także układu i struktury przestrzeni ojczyźnianej. Kondycja ojczyzny-Bułgarii ma w procesie samoidentyfikacji prymarne znaczenie. Dlatego sygnały zaniepokojenia losem własnego narodu, wobec ekspansji totalitaryzmu po 1944 roku, muszą znaleźć swój artystyczny wyraz:

*България 13*

Тринадесет века -  
тринадесет братя.  
Най-младият -  
Отцеубиец.  
(*България 13* в: *Агонио сладка*, с. 29)

*Bulgaria 13*

Trzyście wieków –  
trzyście braci.  
Najmłodszy –  
Ojczobójca<sup>5</sup>.

Zaprezentowany powyżej utwór Pawłowa, należy do tych tekstów, które jasno sprecyzowanym tytułem wskazują na tematykę związaną bezpośrednio z przestrzenią

---

<sup>5</sup> K. Pawłow, *Bulgaria 13*, przeł. C. Juda, „Dekada Literacka” 2000, nr 9/10, s. 11.

własnej ojczyzny. Zwraca uwagę fakt, że ogranicza się jej opis do zaledwie czterech ascetycznie krótkich wersów. Utwór charakteryzuje niezwykła w tego typu wypowiedzi oszczędność słowa, maksymalne odarcie języka z wszelkich upiększeń poetyckich oraz lapidarność. Po lekturze wiersza nasuwa się podstawowe pytanie. Może ono brzmieć: czyżby trzynaście wieków państwowości bułgarskiej nie obfitowało w fakty godne odnotowania? Jednak celowe ograniczenie formy utworu prowokuje do rozważenia kolejnej kwestii, dotyczącej intencji, jakie kryje ów „rzeczowy” komunikat poetycki. Pozornie zdawkowo rzucona uwaga, obfitująca w zasadnicze i ważne treści, była w porządku powojennej liryki bułgarskiej znakiem bardzo istotnym.

Rok 1981 był czasem wielkich obchodów powstania państwa bułgarskiego. Jubileusz tysiąca trzystu lat, które upłynęły do momentu utworzenia przez chana Asparucha pierwszego carstwa bułgarskiego w 681 roku, dał asumpt do świętowania powszechnego, oficjalnego i osobistego. Okrągłą rocznicę odnotowano wieloma spektakularnymi wydarzeniami kulturalnymi. Z inicjatywy ówczesnej minister kultury, Ludmiły Żiwkowej – córki I sekretarza KPB Todora Żiwkova, wzniesiono w Sofii Народен дворец на култура „Людмила Живкова“ (Narodowy Pałac Kultury im. Ludmiły Żiwkowej) - monumentalny koncertowo-konferencyjny kompleks architektoniczny. Uznano, iż okazały plac przed pałacem będzie idealnym miejscem dla zaprojektowanego ściśle według socrealistycznych wzorców pomnika o nazwie *1300 години България (1300 lat Bułgarii)*. W podobny sposób uczczono rocznicę także w innych miastach. Dla przykładu na wzgórzu Szumensko Płato wzniesiono monumentalny pomnik *Създатели на българската държава (Założycieli Państwa Bułgarskiego)*, przedstawiający najważniejsze momenty z historii pierwszego carstwa bułgarskiego - od chana Asparucha do cara Simeona. Jubileuszowy rok fetowano także pod znakiem organizacji wielu festiwali. Z inicjatywy Ludmiły Żiwkowej w 1981 roku Bułgaria była gospodarzem Międzynarodowego Dziecięcego Festiwalu Folklorystycznego, ale warto wspomnieć także o Festiwalu Narodów w Sofii. Środowisko filmowców odnotowało rocznicę premierą epiki historycznej *Боянският майстор (Mistrz z Bojany)*, obrazu osnutego wokół fikcyjnej historii powstania fresków w 1259 roku w cerkwi Bojańskiej. Prężność życia kulturalnego podkreślano faktem oddania do użytku szeregu bibliotek, otwarcia licznych muzeów oraz galerii, a także inicjatywą odrestaurowania kilku zabytków historycznych (np. w 1981 ukończono restaurację twierdzy Carewec w Wielkim Tyrnowie). Ówczesna władza

dążyła do hucznego i spektakularnego odnotowania ważnej dla Bułgarów rocznicy. Jednak powszechny w tym okresie kicz przesłonił zorganizowanie szczerej, autentycznej refleksji, dotyczącej wielowiekowej historii narodu w konfrontacji z wydarzeniami pierwszej połowy XX wieku.

Wspomniany utwór *Bulgaria 13* można odebrać jako rodzaj poetyckiej refleksji dotyczącej obchodzonej rocznicy. Dominuje w nim zdecydowana negacja sztucznego patosu oraz beztreściowości powszechnego świętowania. Tytuł wiersza zwraca uwagę przez specyficzną formę zapisu na oznaczenie okresu trzynastu wieków – zamiast przyjętych zwyczajowo symboli rzymskich, podmiot liryczny sięga po cyfry arabskie, co może świadczyć o dosyć chłodnym, by nie powiedzieć sceptycznym stosunku do tak traktowanej, zideologizowanej historii własnego narodu. Wydaje się, że funkcjonowanie w rzeczywistości reżimowej prowadzi liryczne „ja” do stanu czasowego wyobcowania z porządku historyczno-społecznego. Panosząca się ideologia komunistyczna skazuje podmiot mówiący na tak zwaną „samotność moralną”<sup>6</sup>, degradując więź z wartościami, symbolami i wzorami narodowymi, które ówczesnie tak skutecznie profanowano.

Współczesna myśl humanistyczna na różne sposoby zmagала się z problemem rozliczenia komunistycznej przeszłości. Perspektywa kilkunastu lat od upadku reżimów w krajach Europy Środkowej i Wschodniej, naznaczona wolnością osobistą, demokracją, pluralizmem oraz suwerennością państwową udowadnia, że ocena przeszłości oraz sposoby prawnego i politycznego rozliczenia się z nią nie zostały dotąd jednoznacznie rozstrzygnięte i prawdopodobnie nie nastąpi to w bliskiej przyszłości<sup>7</sup>. Miniony okres, wobec którego literatura nie pozostawała obojętna, doczekał się wielu komentarzy, opracowań, artykułów publicystycznych, studiów naukowych itp. Z realiów bułgarskich warto przywołać wspominane już legendarne *Задочни репортажи за България* (*Zaoczne reportaże o Bułgarii*) Georgiego Markowa, w których autor z perspektywy emigracyjnej daje świadectwo prawdzie o tym, jak w istocie urządzana była przestrzeń ojczyzniana za „żelazną kurtyną”. Podobną funkcję spełniała książka banity Asena Ignatowa *Психология на комунизма* (*Psychologia komunizmu*), wydana na obczyźnie w 1985 roku:

---

<sup>6</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolności*, przekł. O., A. Ziemiłscy, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 35.

<sup>7</sup> S. Iwanicki, *Przedmowa*, [w:] *Rok 1989, Nowa Polska, odmieniona Europa*, (red.) A. Kojder, M. Gumowski, M. Karpiński, Instytut Lecha Wałęsy, Warszawa 1999, s. 9.

Zło jest elementem strukturalnym, immanentnym w systemie komunistycznym. W sferze kultury dochodzi o anachronicznych ograniczeń, nabierających znamion absurdu<sup>8</sup>.

Diagnoza Pawłowa, chociaż nie wyrażona wprost, oznacza, że poeta podzielał obawy Igantowa oraz wskazywał na podobny sposób rozumienia i odbioru rzeczywistości totalitarnej przez obu twórców. Wrażliwi kontestatorzy działań władzy czuli się odpowiedzialni za świadczenie prawdy oraz nie uciekali przez koniecznością lansowania postaw krytycznych. Nieobojętni wobec dokonujących się naocznie obserwowanych zmian, niepokodzeni z realiami beerelowskiej epoki podnosili głos sprzeciwu.

Społeczeństwo bułgarskie, zmagające się z kolejnymi historycznymi tragediami – wielowiekowym jarzmem tureckim, katastrofami regionalnych i kontynentalnych wojen XX-wiecznych, po zakończeniu II wojny światowej zmuszone było zmagać się z bezwzględny żywiołem panującej ideologii. Oszczędna w słowach, niezwykle pesymistyczna, by nie stwierdzić ponura refleksja Pawłowa mówi o tragicznej prawdzie tamtego okresu. W świecie odwróconych wartości następuje zerwanie więzi międzyludzkich. Totalitaryzm oznacza nie tylko, iż władza obejmuje kontrolę nad całością życia społecznego, ale przede wszystkim to, że „wkracza w intymność człowieka, w której mają naturalną podstawę więzi z najbliższymi”<sup>9</sup>. Młode pokolenie, wychowane w państwie, którego system norm oparty jest na wątpliwych zasadach moralnych, staje się oprawcą i katem własnych ojców.

W analizowanym utworze Pawłow nawiązuje otwarcie do sztucznych i absurdalnych pomysłów, wprowadzanych w życie na potrzeby ideologii. We wspomnianym okresie na godle Ludowej Republiki Bułgarii umieszczono daty 861 - 1944. Nikoła Georgiew stwierdza: „złotymi czcionkami wypisane są lata założenia państwa bułgarskiego i zwycięstwa socjalistycznej rewolucji w Bułgarii”<sup>10</sup>. Należałoby uznać, iż w tym przypadku nachalna i nierozumna propaganda sięgnęła absurdu. Trudno zrozumieć, dlaczego w ten sposób zestawiono owe daty, ale właśnie takie ramy wyznaczono wspomnianemu okresowi. Georgiew ironicznie demistyfikuje kombinację cyfr: „odkąd ludzie nauczyli się odnotowywać daty urodzin i śmierci połączenie <681-

---

<sup>8</sup> А. Игнатов, *Психология на комунизма*, Аргес, София, 1991, с. 161.

<sup>9</sup> J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998, s. 58.

<sup>10</sup> N. Georgiew, *Za fasadą Godła*, przeł. C. Juda, „Dekada Literacka”, op. cit., s. 1.



1944> dla wszystkich i wszędzie znaczy <urodzony w 681 roku i zmarły w 1944>”<sup>11</sup>. W tej sytuacji Pawłow ma rację stwierdzając, iż zamachu na ojczyznę dokonują jej synowie. Niedostatek jasnych norm etycznych skutkuje więc poczuciem tragizmu i absurdu przestrzeni egzystencji, co w ocenie poety jest faktem skrajnie upokarzającym. Boleśnie odczuwają go zwłaszcza intelektualisci, którzy starali się uchronić własne osobowości przez zawłaszczeniem jej przez propagandową ideologię. Ascetyzm środków wyrazu oraz trzeźwość wypowiedzi poetyckiej wskazuje na silny wewnętrzny imperatyw walki ze złudzeniami, uzurpacjami ideologicznymi. Nie ma oczywistej recepty porządkującej zdeformowaną przestrzeń. Utwór znakomicie uzupełnia i podsumowuje jedna z wypowiedzi poety: „być może będą potrzebne wieki, aby odbudować zwykłe, ludzkie normy, czyli to, co nazywamy humanizmem, ludzką moralnością”<sup>12</sup>.

Pojawiają się następne obrazy, które pośrednio lub bezpośrednio stanowią część analizy rzeczywistości totalitarnej. Jako przykład może posłużyć choćby następujący wiersz:

*Крах на митологията*

Ранени девойки и юноши  
се миеха в горските извори.  
Кръвта им прогони русалките,  
преди да пропоят петлите.  
Побягнаха голи русалките.  
И скриха се бели и приказни,  
в обятията на стражарите.

Девойки и юноши срещнаха  
с преграднала песен куршумите.  
А онзи юнак що бозаел там  
петнадесет, двадесет, тридесет...  
не помня годините вече,  
умря върху сухата цицка  
на своята предана майка.

(*Крах на митологията* в: *Стари неща*, с. 28)

*Krach mitologii*

Zranieni dziewczęta i młodzieńcy  
obmywali się przy leśnych źródłach.  
Nim zapiały koguty,  
Ich krew zatrwożyła rusalki.  
Nagie rusalki uciekły.  
Śnieżnobiałe i bajecznie piękne skryły się  
w objęciach strażników.

Dziewczęta i młodzieńcy powitali  
zdławioną pieśnią ołowiane kule.  
A junak, ów karmiony  
piętnaście, dwadzieścia, trzydzieści...  
już nie pamiętam ile lat,  
nie przetrwał przy suchej piersi  
swojej oddanej matki<sup>13</sup>.

Utwór pod względem tematycznym i formalnym po raz kolejny nawiązuje do wzorów repertuaru południowosłowiańskiej pieśni ludowej. Obraz urodziwych młodzieńców-junaków i bajecznie pięknych dziewcząt, spotykających się przy leśnych

<sup>11</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>12</sup> К. Павлов, *Записки 1870-1993*, Факел, Пловдив 2000, с. 61.

<sup>13</sup> Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – DGS.

źródłach jest również stosunkowo frekwencyjny w folklorze bułgarskim. Podobnie jak motyw nieziemskich rusałek - zwanych także boginkami wodnymi, znany z mitologicznych ludowych opowieści (a uobecnionych w romantycznym paradygmacie literatury bułgarskiej). Postać junaka z drugiej strofy utworu został zaczerpnięty ze znanej bajki ludowej pod tytułem *Юнакът, що бозал дваїсет и нем години*<sup>14</sup> (*Junak, który ssal pierś dwadzieścia pięć lat*). Znamionną cechą wiersza Pawłowa jest fakt, iż nawiązania intertekstualne w znaczący sposób deformują pierwotne obrazy ludowe. Rewidują także odrodzeniową i modernistyczną praktykę literacką, która idealizując twórczość folklorystyczną, wykorzystywała mity, symbole oraz motywy ludowe dla potrzeb ideowych - kształtowania i umacniania ducha narodowego<sup>15</sup>.

Podmiot liryczny świadomie burzy ład i harmonię świata natury, który tylko pozornie zachowuje cechy znanej, ludowej idyllicznej przestrzeni. Niedwuznaczne sygnały wprowadzają swoisty nieład w kreowaną rzeczywistość oraz budują nastrój lęku u odbiorcy tekstu. Baśniowe postaci dziewcząt i młodzieńców dosięgają kule wroga. Źródlane wody górskich potoków spływają ich krwią. Czerwień wody odstrasza nagie rusałki, które paradoksalnie szukają schronienia w objęciach strażników. Młody junak umiera przy pozbawionej pokarmu piersi oddanej mu matki.

Obecność postaci junaka stanowi oczywiste nawiązanie do kanonicznej ballady bułgarskiego romantyzmu *Хаджи Димитър* (*Hadzi Dimityr*) Christy Botewa<sup>16</sup>. Podmiot liryczny w XIX-wiecznym obrazie poetyckim przywołuje w zmitologizowanej formie postać bojownika Hadzi Dimityra, oddającego swoje życie w walce wyzwolenczej. Chociaż utwór ukazuje moment nieuchronnej i odartej z heroizmu (nie na polu bitwy, lecz samotnie na leśnej polanie) śmierci bohatera, to jednak liryczne „ja” dąży do zaakcentowania idei nieśmiertelności jednostki, której przegrana w sensie fizycznym, staje się jednocześnie zwycięstwem w sensie duchowym - „On żyje, on żyje tam na Bałkanie!”<sup>17</sup>. Jak twierdzi Georgiew<sup>18</sup> walka pomiędzy życiem a śmiercią

<sup>14</sup> *Българско народно творчество в дванадесет тома*, (ред.) М. Арнаудов, И. Бурин, Х. Вакарелски, П. Динеков, Д. Осинин, т. 9, Български писател, София 1963, с. 233.

<sup>15</sup> Za przykład mogą posłużyć: kanoniczna ballada bułgarskiego romantyzmu *Хаджи Димитър*, 1873) (*Hadzi Dimityr*) lub utwory (*На прощаване*, 1868) (*Na pożegnanie*), (*Хайдути*, 1871) (*Hajdusy*) Christo Botewa, a także tomy (*Изворът на белоногата*, 1873) (*Źródło białonóżki*) Petko Raczewa Sławejkowa, (*Книга на песните*, 1917) (*Księga pieśni*) Penczo Raczewa Sławejkowa, (*Иконите спят*, 1922) (*Śpiące ikony*) Geo Milewa.

<sup>16</sup> Х. Ботев, *Избрани творби*, Български писател, София 1973, с. 53-54.

<sup>17</sup> Ibidem, с. 53.

<sup>18</sup> Н. Горгиев, *Ботевата балада Хаджи Димитър (опит за разбор)*, „Литературна Мисъл” 1974,

w wierszu Botewa, w niezwyklej scenerii dnia i nocy, w obecności nieziemskich rusałek, dzikich zwierząt, będących jedynymi świadkami wydarzenia, zdaje się trwać nieprzerwanie do dzisiaj. Samotna śmierć junaka, porzucona broń, złamana szabla, głęboka rana, z której obficie sączy się krew mogą świadczyć o niemocy i słabości, jednak obraz poetycki chciałby przekazać prawdę o niepodważalnym zwycięstwie umierającego, duchowo wyzwolonego i wolnego człowieka.

U Pawłowa młody junak zdaje się być skazany na haniebną śmierć. Podmiot liryczny zdecydowanie unika estetyzowania momentu odejścia jednostki, czy też przenoszenia zdarzenia na sferę ontologii. Kondycja współczesności, której dojmująco brakuje etyki moralnej zostaje wymownie zobrazowana postacią oddanej matki, nie będącej w stanie wypełnić swojej naturalnej powinności. Jak głosi tytuł utworu - następuje krach starej mitologii, której ważnym elementem była, między innymi, idealizacja przestrzeni egzystencji, czy też harmonijna koegzystencja świata ludzkiego i świata natury. Powstające na bieżąco nowe mity, tylko pozornie bazują na pastoralności i idylli. W rzeczywistości dominuje przemoc, obrazy krwi, śmierci i wszechogarniającego strachu. Odwołując się do Galina Tihanowa, można przyjąć, iż Pawłow przekazuje prawdę o świecie, w którym „życie nie jest już życiem w majestatycznej przestrzeni społecznych ideałów i historycznych perspektyw”<sup>19</sup>. Wiara w wartości absolutne, nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością. Podmiot liryczny zdaje sobie sprawę, że wysiłek znanej tradycji literackiej „estetyzacji” przestrzeni człowieka, we współczesnym świecie nie zamieni go w prawdziwe, godne jednostki środowisko.

Kolejną oczywistą aluzję do nowobudowanej przestrzeni ojczyznianej wraz z rewizją pojęcia „bułgarskości” możemy odnaleźć w utworze:

*Българо-вавилонско стихотворение*

Майстор Маноле,  
Аз  
ще построя една висока кула.  
Много висока кула.

Най-високата кула!

*Bułgarsko-Babiloński wiersz*

Mistrzu Manole,  
Ja  
zbuduję wieżę wysoką.  
Bardzo wysoką wieżę.

Najwyższą wieżę!

бп. 4, с. 115-137.

<sup>19</sup> G. Tihanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, przekł. A. Ciamala, [w:] *Postmodernizm w literaturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, (red.) H. Janaszek-Ivaničkova, D. Fokkema, Wydawnictwo Śląsk, Ustroń 1993, s. 157-158.

От върха й  
с бог ще разговарям  
и ще се надпявам с космонавтите.

За да бъде вечна  
и неразрушима,  
в нейните основи ще зазидам -  
сянката на моята жена,  
сянката на твоята жена,  
сенките на майките ни,  
сенките на нашите деца...

Нужни са ми сенките на цялото човечество!

Майсторе,  
ела да чиракуваш!  
(Българо-вавилонско стихотворение в: *Стихове*, с. 21-22)

Z wierzchołka jej  
Z Bogiem rozmawiać będę  
i z kosmonautami w śpiewie  
prześcigać się będę.

A po to, by wieczna była  
i niewzruszona,  
w jej fundamenty wmuruję –  
cień mojej żony,  
cień twojej żony,  
cienie naszych matek,  
cienie naszych dzieci...  
Potrzebne są cienie całej ludzkości!

Mistrzu,  
ucz się ode mnie!<sup>20</sup>

Podmiot liryczny transponuje ludową opowieść o mistrzu Manole, którą można odnaleźć w jednym z wariantów pieśni pod tytułem *Бзрадена невеста*<sup>21</sup> (*Wmurowana niewiasta*). W wersji pierwotnej mistrz Manoł, uznany rzemieślnik i budowniczy, jest jednym z trzech braci, którym powierza się zadanie wzniesienia - w zależności od wariantu pieśni - wieży, miasta lub muru obronnego. Jednak sprostanie temu zadaniu okazuje się w praktyce niewykonalne, ponieważ każdej nocy stawiana budowla ulega zniszczeniu. W związku z tym bracia postanawiają przekuć w czyn stary obyczaj ludowy, który nakazuje wmurowanie w nowopowstałą budowlę cienia kobiety. Dokonanie rytuału ma zapewnić konstrukcji stabilność, niezniszczalność oraz wieczność. Podstęp braci Manoła, którzy uprzedzają swoje żony o mającym się dokonać rytuale i zabraniają im pojawić się na placu budowy nim trafi tam małżonka mistrza, sprawia, iż to właśnie ona staje się ofiarą wmurowania. Manoł, pomimo wielkiego bólu z powodu straty ukochanej, musi pogodzić się z losem. Dręczony wyrzutami sumienia, lecz z pokorą przyjmujący zasadność rytuału, mistrz w finale pieśni prowadzi tragiczny dialog-pożegnanie ze swoją żoną i dokonuje aktu wmurowania.

W wierszu Pawłowa mistrz Manoł zostaje pozbawiony atrybutu pierwszeństwa w wykonywanym zawodzie. Jego osobowość przyćmiewa pojawienie się nowego bohatera-rzemieślnika - to podmiot liryczny i jednocześnie bohater analizowanego

<sup>20</sup> K. Pawłow, *Bułgarsko-Babiloński wiersz*, przeł. W. Medyńska, [w:] *Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, (red.) W. Medyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 147-148.

<sup>21</sup> *Българско народно творчество в дванадесет тома*, op. cit., s. 317.

utworu, który bez wahania, z uzurpatorskim zacięciem, gra rolę profesjonalisty. Osobowość jednostki charakteryzuje silna motywacja czynu, niezachwiana wiara w możliwości twórcze, a także wewnętrzne pragnienie dominacji. W przestrzeni egzystencji podmiotu mówiącego znaczącym elementem jest budowana wieża. Wzorowana na starotestamentowym Babilonie, według zamierzeń konstruktora ma być przede wszystkim najwyższa, niezniszczalna i wieczna. Można przyjąć za Mircea Eliadem, że „w najróżniejszych kontekstach kulturowych odnajdujemy zawsze ten sam schemat kosmologiczny (...); osiedlanie się na jakimś terytorium w jakiejś okolicy jest równoznaczne z położeniem podwalin świata”<sup>22</sup>. Bohater utworu przypomina złego demiurga, a podwalinami kreowanej rzeczywistości stają się: zapalczywość, zachłanność i nienawiść. Wyłaniające się z wypowiedzi przywiązanie do zła budzi grozę i strach. Dla *quasi* budowniczego nie liczą się środki, lecz osiągnięcie zakładanego celu. Wymowna i zatrważająca jest także zgoda bohatera na krzywdę najbliższych, ale przede wszystkim tych najbardziej bezbronnych: własnych dzieci, żony, czy pozostałych kobiet. Chęć rozmowy z bogiem, czy konkurowania z kosmonautami to przejaw doskonałego odnalezienia się w obranej roli. Pragnienie zdobycia rzeczy nieosiągalnych wskazuje także na skrajną pychę. Warto zwrócić uwagę, iż wymowa tekstu ma charakter parodyjny i dąży do zdemaskowania beztreściowości propagandowych haseł. Zapalczywy budowniczy zdaje się być uwiedziony chwytliwymi, nie mającymi w rzeczywistości pokrycia hasłami - „do zdobycia mamy cały świat”, „dążymy do świetlanej przyszłości”, „proletariusze wszystkich krajów, łączcie się”, „zaangażowaniem i ofiarnością budujemy lepszą przyszłość ojczyzny”.

Pawłow udowadnia, że tradycyjne modele przestrzeni egzystencji, których potrzebuje jednostka, dla zachowania własnej tożsamości, ulegają destrukcji. Nowe elementy rzeczywistości w zasadniczy sposób ingerują w charakter i „jakość” bytowania człowieka, wzbudzając nielimitowaną dozę strachu wobec nieznanych dotychczas deformacji.

---

<sup>22</sup> M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 74.

## IV.2 Zebrania, wiece, mityngi

Panosząca się od końca drugiej wojny światowej ideologia komunistyczna tworzyła absurdalno-groteskową rzeczywistość. Perspektywa schyłku wieku umożliwiała jednak dokonywanie sugestywnych rozrachunków z totalitaryzmem. Celina Juda, badając kulturę i literaturę bułgarską okresu BRL-u, tak komentuje stan świadomości epoki reżimowej i ludzi w niej żyjących:

Głuchy, ale posłuszny Bułgar z niespotykaną w innych krajach socjalistycznych pokorą i cierpliwością ćwiczył cnoty wzorowego obywatela BRL-u. Nie spiskował, nie buntował się, a nawet nie dziwił, że jego egzystencja ma jak najdosłowniej ograniczony wymiar. Choć dziś trudno to sobie wyobrazić, iż społeczeństwo bułgarskie w takim stopniu udało się pozbawić zdolności deszyfrowania intencji władzy, że większość ludzi uwierzyła w zbawienną moc działania państwa, którego przestrzeń fizyczna i ta umownie określana mianem duchowej miała doskonały kształt formy zamkniętej<sup>23</sup>.

Ograniczenie wolności człowieka oraz przestrzeni jego egzystencji wiązało się z głównym założeniem systemu – zupełnym podporządkowaniem społeczeństwa działaniom władzy. Totalitaryzm wytworzył na własny użytek szereg środków, które pomagały osiągać kontrolę nad wszelkimi dziedzinami życia i tym samym zacieśniać przestrzeń swobody jednostki. I tak na przykład unifikacja w sferze kultury polegała na narzuceniu zideologizowanego modelu rodzimego, który w tym okresie stał się jedynym, obowiązującym wzorcem twórczym. Wobec drastycznego ograniczania przestrzeni ojczyznianej nie tylko fizycznej, ale przede wszystkim duchowej, wypowiadali swój zdecydowany sprzeciw niezależni artyści<sup>24</sup>. Okazało się, że absurdalna przestrzeń, w której wzajemnie przenikają się realność i iluzja, dobro i zło, kłamstwo i prawda, ograniczając sferę swobód jednostki nie wywołała żadnego protestu ze strony przeciętnego obywatela, który wydawał się być pogodzony i nieczuły na wszelkie manipulacje ze strony władzy. Bułgarski socjolog Georgi Fotew określa ten stan terminem - „opakowane” społeczeństwo<sup>25</sup>.

Zacieśniając obszar swobód ideologia komunistyczna tworzyła na własny użytek mity. Według Jacka Łukasiewicza w okresie wzmożonej ideologizacji proces mitologizowania rzeczywistości szybko pozwalał się zorientować, gdzie jest świat

---

<sup>23</sup> C. Juda, *Pod znakiem BRL-u. Kultura bułgarska w pułapce ideologii*, Universitas, Kraków 2003, s. 45.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>25</sup> cyt. za C. Juda, *Emigracyjne biografie bułgarskich pisarzy – ucieczka czy exodus z konieczności*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, (red.) H. Dalewska-Greń, J. Rusek, J. Siatkowski, seria IX, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 199.

wstecznictwa, a gdzie świat postępu<sup>26</sup>. Konformiści z łatwością godzili się na nową zrytualizowaną rzeczywistość, w której naczelne miejsce zajęli wszechwładni herosi-sekretarze oraz czczony komitet centralny. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż ludzi akceptujących i pełniących przez mit role ogarniało poczucie egzystencji w sakralizowanej, bezpiecznej przestrzeni<sup>27</sup>. W opinii Łukasiewicza konsekwentnie każda sakralizowana przestrzeń powinna zawierać swoje święte miejsce. W przypadku mitu komunistycznego było to zebranie. Literatura socrealistyczna żywo reagowała na potrzeby indoktrynacji, więc zebranie stało się z czasem jej ulubionym tematem.

Na kartach powieści Błagi Dimitrowej *Отклонение*<sup>28</sup> (*Objazd*) odnajdujemy szczegółowy opis typowego studenckiego zebrania. Choć tekst utworu wielokrotnie bywa nazywany „odwilżowym”, to nie przynosi jednak pełnego rozrachunku z totalitarną rzeczywistością. Raczej robi wrażenie obrazu niepełnego i świadomie autocenzurowanego. Pozwala jednak prześledzić mechanizm działania wielu „obrzędów”, w tym także wspomnianego zebrania – tutaj dotyczącego środowiska studenckiego oraz rozszyfrować ich funkcję w omawianym okresie. Narrator powieści-dojrzała kobieta wraca wspomnieniami do czasów młodości, upływającej w aurze szczodrze kraszonej hasłami budowania „nowego ustroju”. Dorastający ludzie, inspirowani tworzonymi na każdą okazję sloganami propagandowymi wierzyli w budowę „nowej” moralności, „nowej” nauki, „nowej” sztuki, „nowej” rodziny, czy „nowego” społeczeństwa. Sprzyjało temu na przykład organizowanie niekończących się zebrań, w trakcie których brutalnie naruszano sferę intymności człowieka. Inicjatorzy spotkań aspirowali do roli sędziów rozstrzygających osobiste problemy, demaskowali wrogów, zmuszali do dokonywania publicznych spowiedzi-samokrytyk, co w niektórych przypadkach skutkowało dramatycznymi wyborami<sup>29</sup>. Dla pary głównych bohaterów powieści Dimitrowej zebranie stało się niezbywalnym elementem życia studenckiego. Wyrok skazujący sądu koleżeńskiego w zasadniczy sposób wpłynął na wybory życiowe oraz późniejsze losy młodych ludzi. Okazało się, że jednostka nie może się wyzwolić spod stałej kontroli i obserwacji władzy, zostając tym samym pozbawiona intymności. Ideologia zakładała jej bezwzględne uzależnienie, oznaczało to w przypadku powieściowym wymuszenie „stosownej”, pożądanej relacji intymnej oraz

<sup>26</sup> J. Łukasiewicz, *Mitologie socrealizmu*, „Odra” 1996, nr 11, s. 40.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>28</sup> Б. Димитрова, *Отклонение*, Български писател, София 1967.

<sup>29</sup> J. Łukasiewicz, op. cit., s. 41.

surową ocenę w razie niepodporządkowania się dyscyplinie i narzuconym schematom. Młodzi ludzie, patrzący na siebie oczyma grupy, nie mieli prawa decydować o własnym życiu. A więc rację ma Łukasiewicz, twierdząc, iż w dobie totalitaryzmu poza „obrzędem” zebrania człowiek w swej prawdzie nie istnieje, dlatego „obrzęd” musi zostać rozciągnięty na całe życie<sup>30</sup>.

Z kolei Markow, w jednym ze swoich esejów, charakteryzując życie literackie w dobie komunizmu, dostrzega usilne dążenie Związku Pisarzy Bułgarskich - narzędzia propagandy i agitacji systemu, do zachowania pozoru prężności życia kulturalnego. W rzeczywistości zrzeszeni w organizacji środowiskowej, otrzymawszy czerwoną legitymację członkowską nazywają samych siebie „literatami”, gdy tymczasem większość czasu spędzają na przeciągających się w nieskończoność rutynowych zebraniach<sup>31</sup>. Tym samym charakter aktywności pseudotwórców nosi znamiona autokompromitacji, bylejakości i monotonii.

Okazuje się więc, że zebranie jako element totalitarnej rzeczywistości jest tematem interesującym i „inspirującym” dla literatury. Także Pawłow w swój indywidualny sposób decyduje się przyjrzeć procederowi obowiązkowych spotkań.

#### *Инцидент*

Както си бяхме -  
с прашни лица,  
прашни дрехи  
и прашни ръце, -  
ние влязохме на събрание.

Ораторът влезе след нас.

Отначало ни беше криво  
от умората и от грижите;  
но увлечени от речта му,  
всичко друго забравихме.

До един се разнежихме,  
като чухме, че ние сме:  
най-добрите,  
най-честните,  
най-щастливите,  
най-героичните.

(...)  
изведнъж изръкопляскахме.

#### *Incydent*

Tak jak staliśmy –  
z zakurzonymi twarzami,  
zakurzonymi ubraniami,  
i zakurzonymi rękoma, -  
weszliśmy na zebranie.

Orator wszedł za nami.

Na początku czuliśmy się nienajlepiej  
ze zmęczenia i ze zmartwień;  
ale jego mową uwiedzeni,  
zapomnieliśmy o wszystkim.

Jak jeden mąż się wzruszyliśmy,  
słyszając, że jesteśmy:  
najlepsi,  
najszczerzy,  
najszczęśliwsi,  
wyjątkowo bohaterscy.

(...)  
nagle zaczęliśmy klaskać.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> zob. Г. Марков, *Задочни репортажи за България*, Профиздат, София 1990, s. 139-154.



Лошо стана:  
прахът от ръцете ни,  
от лицата ни  
и от дрехите  
полетя към трибуната.

Мина миг на мълчание...

И тогава ораторът,  
като бършеше с кърпа лицето си,  
се усмихна  
и каза приятелски:  
- Мийте си ръцете преди ръкопляскане!  
(Инцидент в: *Сатери*, с. 19-20)

Źle się stało;  
kurz z naszych rąk  
twarzy  
i ubrań  
uleciał na trybunę.

Nastał moment milczenia...

I wtedy orator,  
wycierając twarz ręcznikiem,  
uśmiechnął się  
i po przyjacielsku powiedział  
- Myjcie ręce nim zaczniecie klaskać.

Wiersz przywołuje obraz typowego zebrania doby komunistycznej. Harmonogram dnia bliżej nieokreślonej grupy robotników otwiera praca, a kończy popołudniowa obowiązkowa obecność na zebraniu. Zakurzone twarze, ubrania i ręce, rysujące się na twarzy zmęczenie i zmartwienie – tak podmiot liryczny charakteryzuje bohaterów wiersza. Zapewne powodowani inercją uczestniczą w swoistym „spektaklu”, w którym główną rolę pełni orator. Przypominają owo „opakowane” społeczeństwo, zniewolone i nie podejmujące żadnych prób kontestacji systemu. Mówca doskonale zdaje sobie sprawę, jakie środki retoryczne pozwolą mu uwieść tłum. Audytorium słyszy słowa, na które ludzie czekają: gest pochwały, aprobaty i uznania, dowody wiary w szczerość intencji zebranych oraz „subtelna” sugestia o poczuciu szczęśliwości. Akcent pada na działania skutkujące diwinizacją bohaterów-robotników, których wypowiedzane słowa przeobrażają w herosów.

Tłum, słysząc melodię pustych słów, zapomina o zmartwieniach, zmęczeniu i odpowiada gromkimi i szczerymi oklaskami. Nawet chwila konsternacji, z powodu kurzu ulatującego z zabrudzonych ubrań i rąk na trybunę, nie może zakłócić „serdecznej” atmosfery spotkania. Tym bardziej, że orator doskonale wie, jaki rodzaj reakcji powinien nastąpić po momencie napiętej ciszy. Po przyjacielsku radzi, aby stosownie przygotować się do uczestnictwa we wspólnotowym rytuale – puentuje wydarzenie frazą nawiązującą do znanego hasła, zmieniając tylko stosownie jego zakończenie - i umyć ręce przed spodziewanymi brawami. Wyczuwalna groteska w tym utworze wymierzona zostaje przeciwko kreowanym mitom i ma spełnić tutaj przede wszystkim funkcję demaskującą.

Motyw zebrania odnajdujemy także w następującym utworze:

## *Адаптация*

Бързо!  
Трябва да отидем на площада,  
на площада с мощните фонтани,  
мощните фонтани, дето бликат  
розови благоухания и бензаалдехид.  
Трябва да сме точно в пет и тридесет.  
Точно, както е написано в поканата -  
пет и половина!  
(Кръговете очертаха тази нощ.  
Видях ги.)  
(...)  
Кротка музика ще ни разтапя костите;  
кротък глас ще ни подканя меко:  
«Отпуснете се...  
съвсем се отпуснете...»  
Всеки в очертания си кръг ще крачи,  
всеки кротки удари ще си самонанася.  
И разнежени до самоубийство,  
миналите престъпления  
ще си разказваме,  
Точно в центъра,  
в самия център точно,  
девствени девойки в бели туники  
ще танцуват, скъпа, ще танцуват  
като символи на очищение.  
След това, ще се окаже (сигурно),  
сигурно ще се окаже (след това),  
че са доброволно преоблечени мъже,  
а не девизи.  
Но няма е важен полът -  
символът! -  
символът е важен, скъпа.  
(...)  
Шествието в кръг ще продължава  
до момента,  
до момента, в който всичките усетим,  
че не са ни нужни вече думите,  
и че не мислим двойствено,  
и че мислите не ни измъчват,  
че са ни достатъчни две, три желания.  
И тогава ще ми стигне,  
ако ти ми кажеш: бу-бу-бу...  
И тогава ще ти стигне,  
ако аз ти кажа: ву-ву-ву...  
А едно мучене на щастлива крава  
най-добре ще изрази  
това, което  
двадесет и толко века ни вълнува.  
А сега -  
да легнем на площада  
и да дремнем колективно  
два-три-пет-шест века.  
Даже сънищата са излишни вече.  
Някой друг от мое име ще сънува...  
Собствените ми кошмарни сънища ще ги  
сънува...  
И ще ги тълкува на света.

## *Adaptacja*

Szybko!  
Musimy pójść na plac,  
na plac z potężnymi fontannami,  
z potężnymi fontannami co tryskają  
różowymi wonnościami i benzynowym aldehydem.  
Musimy być dokładnie o piątej trzydzieści.  
Dokładnie tak jest napisane w zaproszeniu –  
o pół do szóstej!  
(Tej nocy rysowali koła.  
Sam widziałem.)  
(...)  
Czuła muzyka rozmiękczy nam kości;  
czuły głos będzie zachęcał miękko:  
<<Odprężcie się...  
całkiem się odprężcie...>>  
Każdy będzie kroczył w zakreślonym kole,  
każdy będzie sam sobie czule wymierzał ciosy.  
I z roztkliwienia bliscy samobójstwu,  
będziemy opowiadać sobie o minionych  
zbrodniach.  
Dokładnie w centrum,  
dokładnie w samym centrum,  
dziewicze panny w białych tunikach  
będą tańczyć, moja droga, będą tańczyć  
niby symbole katharsis.  
Potem się okaże (na pewno),  
na pewno się okaże (po tym),  
że to dobrowolnie przebrani mężczyźni,  
a nie dziewice.  
Ale czyż płęć jest ważna –  
symbol! –  
symbol jest ważny, moja droga.  
(...)  
Pochód w koło będzie trwał  
do chwili,  
do chwili, w której wszyscy poczujemy,  
że nie są już nam potrzebne słowa,  
że nie rozdajemy się w myślach,  
że myśli nas nie nękają  
i że wystarczą nam już ze dwa albo trzy pragnienia.  
I wtedy mi wystarczy,  
gdy powiesz do mnie: Mu-mu-mu...  
I wtedy ci wystarczy,  
gdy powiem do ciebie: Bu-bu-bu...  
I muczenie uszczęśliwionej krowy  
najlepiej wyrazi to, co  
wzburzało nas przez dwadzieścia i tyle a tyle  
wieków.  
A teraz  
położmy się na placu  
i kolektywnie zapadniemy w drzemkę  
na dwa, trzy, pięć, sześć wieków.  
Nawet sny już są niepotrzebne.  
Ktoś inny będzie śnił w moim imieniu...  
Będzie śnił moje własne koszmarnie  
sny...  
I wykladał je światu.

Tytułowa „adaptacja” to słowo, które w kontekście wiersza można odczytać w różnorodnych znaczeniach. Przedstawione zdarzenie pozwala kojarzyć tytuł chociażby z próbą przystosowania miernego utworu do wystawienia go „na scenie” głównego placu w mieście. Ale chyba bardziej przekonujące wydaje się inna konotacja „adaptacji”, a mianowicie pragnienie twórców spektaklu, by pozbawić tłum zdolności odczuwania wszelkich bodźców. Podmiot liryczny wprowadza czytelnika opisem poetyckim w przestrzeń miasta, która jest urządzona w sposób sztuczny, ale stosowny do wymogu chwili. Można dostrzec aluzję odnośnie „reguł poetyki socrealistycznej, w której przestrzeń urbanistyczna skutecznie konkuruje z przestrzenią natury, wyzwalać mechanizmy opisów panegirycznych”<sup>33</sup>. Rzeczywiście uwagę przykuwają ogromne fontanny, z których zamiast wody tryskają różane aromaty i benzaldehyd – związek chemiczny przypominający zapachem woń migdałów. Dostrzegalne manipulowanie znakami rzeczywistości jest oczywiste, polega w tym przypadku, jak to określił Fotew, na „tajemniczym ontologizowaniu sensów w interesie realnych przedmiotów”<sup>34</sup>. Oprawa „artystyczna” spotkania na placu, przygotowana z dużą starannością, w zamyśle pomysłodawców ma wywołać efekt ogromnego wrażenia. Tajemnicze wyznaczanie nocą konturów kręgów na potrzeby spektaklu wprowadza aurę niesamowitości oraz zapowiada mistyczne przeżycia.

Zainteresowanie uczestnictwem w planowanym spektaklu ma oczywiste uzasadnienie. „Istota ludzka ma korzenie, jeżeli w sposób aktywny i naturalny uczestniczy w egzystencji wspólnoty przechowującej jakieś skarby przeszłości i obdarzonej poczuciem jutra”<sup>35</sup>. Chociaż zebrana społeczność zdaje się być nie do końca przekonana o istocie własnego rodowodu, a także nie ma sprecyzowanej wizji przyszłości, to jednak twórcy spektaklu zadbają o wypełnienie tych luk stosownymi treściami. Nachalna propaganda zasugeruje żywą wiarę w „światłą teraźniejszość” i jeszcze bardziej „światłą przyszłość”, do końca nie precyzując, jakie wartości mogłyby się kryć za niewiele znaczącymi słowami, frazesami.

<sup>32</sup> K. Pawłow, *Adaptacja*, przeł. T. Dąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 281-283.

<sup>33</sup> A. Legeżyńska, op. cit., s. 129.

<sup>34</sup> Г. фотев, *Другият етнос*, София 1994, с. 65, cyt. za C. Juda, *Emigracyjne biografie...* op. cit., s. 201.

<sup>35</sup> S. Weil, *Zakorzenie*, przekł. Cz. Miłosz, [w:] Eadem, *Wybór pism*, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1983, s. 247.

Zgromadzeni na placu będą uczestniczyć w dotychczas nieznanym obrzędzie. Przestrzeń miejsca nabierze znamion sakralności. Przewiduje się słuchanie żywej muzyki oraz indywidualny taniec w wyznaczonych wcześniej okęgach. Planuje się również, że punktem kulminacyjnym będzie występ młodych dziewcząt w białych tunikach. Wypełnienie obrzędu w zamyśle autorów ma zagwarantować zebranym oczyszczenie. Nie chodzi jednak o znane tradycji literackiej *katharsis* - pojęcie związane z terapeutyczną funkcją dramatu. Uczestnicy spektaklu nie oczyszczą swoich dusz z popełnionych win, ani też nie przezwyciężą negatywnych emocji. Podobnie jak animatorów spotkania w centrum miasta nie poruszy akt ubezwłasnowolnienia nieświadomych tego faktu, zebranych ludzi. Nie pojawi się refleksja dotycząca upływu czasu, który może odmienić role oprawcy i ofiary. Zabiegi, stymulujące wytworzenie atmosfery pozornego zaufania, pomogą obecnym jedynie bez wstydu wyznać przeszłe winy. Animatorzy spotkania z pewnością pragną poznać i usłyszeć wyznania wszelkich przewinień niepokornych, istot niechętnych nowemu porządkowi społecznemu.

Absurd wydarzenia osiągnie ogromne rozmiary, kiedy młode kobiety okażą się być przebranymi mężczyznami. Ale nawet odkrycie manipulacji nie przeszkodzi zebranym wypełnić porządku rytuału. Znaczenie prymarne według twórców przedstawienia ma symbol, nawet jeśli okaże się pusty. Ponowne odwołanie się do groteski i parodii ma na celu zdemaskowanie rzeczywistości poprzez uwypuklenie jej ukrytych cech, rozbić pozornie „naturalnego” porządku<sup>36</sup>. Poetycka parodia to technika komizmu, która zawsze pojawia się tam, gdzie powstają obrzędy, rytuały, stałe konwencje i ma na celu wyśmianie form<sup>37</sup>. Tłum uwiedziony magią spektaklu odda twórcom wszystko, co najcenniejsze. Wyjątkowo wartościowa dla animatorów spotkania jest rezygnacja, zaniechanie myślenia, milczenie oraz apatia. Tłum przekona się, że najważniejszy i najkorzystniejszy jest kolektywny, kojący sen - dla uśpienia marzeń o wolności. Odebranie jednostce wolności, która jawi się jako fundament osobowości, czyni z niej kukłę, byt łatwo poddający się manipulacji. Egzystencja ograniczona do zaspokajania potrzeby snu, będzie ściśle regulowana/reglamentowana, przyczyniając się do pogłębienia depersonalizacji związków międzyludzkich.

Zastanawia jednak postawa podmiotu mówiącego, ponieważ nie wydaje się on

---

<sup>36</sup> A. Janus-Sitarz, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997, s. 27.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 32.

być jednostką uwiedzioną przedstawieniem. Raczej charakteryzuje go postawa ironiczna, przejawiająca się poczuciem wyższości i dystansu wobec pełnego sprzeczności zjawiska<sup>38</sup>. Skoro twórcy spektaklu pragną rządu dusz zebranych, z pewnością pokuszą się także o wyreżyserowanie marzeń sennych. Ale zrozumienie koszmarów podmiotu lirycznego – jednostki, która uchroniła się przed zniewoleniem, nie jest możliwe. Zatem ponownie zostaje potwierdzony fakt, iż brak napięcia w stosunkach społecznych jest tylko pozorny.

Zebranie okazuje się momentem śmiałej manipulacji ze strony władzy, dokonywanej na nieświadomych zagrożenia obywatelach. Chęć rozciągnięcia kontroli nad całym życiem człowieka przyczynia się w głównej mierze do rozbijania więzi międzyludzkich.

#### IV.3 Przestrzeń odosobnienia

Konstantin Pawłow, poeta doświadczający bezwzględного ostracyzmu ze strony zideologizowanego środowiska „literatów” skupionych wokół Związku Pisarzy Bułgarskich, boleśnie odczuwał marginalizację i odrzucenie. Wichren Czernokożew zdobywa się nawet na twierdzenie, iż twórcy nieprzerwanie przysługiwał w swej ojczyźnie status wygnańca<sup>39</sup>. Trudna sytuacja życiowa, rodzące się poczucie samotności i przede wszystkim niemożność realizacji własnych aspiracji twórczych wywoływały skrajny pesymizm. Świat poetycki staje się przestrzenią, w której jednostką walczy o godność, nie ustając w próbach określania własnej tożsamości oraz precyzowaniu swojego miejsca we wszechświecie. Postawa zdecydowanego buntu wobec działań władzy przyczynia się do poczucia „nieznośności” egzystencji, swoistego poczucia destrukcji własnego „ja” oraz degradacji etycznych podwalin otaczającego świata. Odnalezienie indywidualnej, „oswojonej” przestrzeni pomogłoby stworzyć namiastkę bezpieczeństwa człowiekowi poszukującemu określonych wartości, rozdartemu, wyobcowanemu i skazanemu wyłącznie na własne siły.

Z perspektywy wygnania, inny odmieniec bułgarskiej literatury, Dymityr Boczew, pisze jedyną bułgarską powieść emigracyjną *Междинно кацане*<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>39</sup> В. Чернокожев, *Българският смях. Очерци и портрети*, Български писател, София 1994, с. 213.

<sup>40</sup> Д. Бочев, *Междинно кацане*, Купеса, София 1991.

(*Międzylądowanie*). Tytuł książki doskonale obrazuje stan człowieka, zmuszonego do opuszczenia ojczyzny. Emigrant, wyrugowany z przestrzeni rodzimej/oswojonej, nie potrafi odnaleźć się w nowym, obcym świecie, a to skazuje go na poczucie egzystencji „pomiędzy” dwiema różnymi rzeczywistościami. Główny bohater powieści-emigrant polityczny szukając prawdy o sobie samym oraz świecie, w którym przyszło mu żyć, stwierdza: „W świecie Boga i Szatana nigdy nie zjednoczą swych sensów: cel i droga, absurd i poprawność, pierwiastek i proces, wolność i istnienie, duch i ciało, mit i słowo, przestrzeń, czas i próżnia”<sup>41</sup>. Przekroczenie granicy ojczyzny z nadzieją znalezienia nowej, lepszej przestrzeni egzystencji pozostaje w sferze marzeń, rodząc nieprzewidywalne poczucie wykorzenienia, wyobcowania i rozdarcia. Głęboka refleksja filozoficzna koncentruje się wokół zagadnienia destrukcji, rozpadu, niekończących się sprzeczności, które definiują świat odczuć wygnania.

Pawłow, skazany na banicję środowiskową, zdaje się przeżywać podobne wątpliwości oraz lęki. Przestrzeń egzystencji, obrazowana w twórczości Pawłowa, ulega stopniowemu rozkładowi, nabierając znamion nieogarnionego chaosu:

*Жестоко плодородие*

Гъба до гъба.  
Дърво до дърво.  
Слънце до слънце.  
Луна до луна.  
(Челюсти, цици,  
коречи, юмруци,  
космически сонди,  
досадни поети.)  
И още, и още.  
И още, и още!

И -  
сред всичко това -  
размножено до вечност -  
едничък,  
Някой -  
оцелял случайно -  
обречен като нафора  
за милиардоглавата ламя.  
(*Жестоко плодородие* в: *Стари неща*, с. 74)

*Okrutny urodzaj*

Grzyb obok grzyba.  
Drzewo obok drzewa.  
Słońce obok słońca.  
Księżyc obok księżyca.  
(Szczęki, piersi,  
brzuchy, pięści,  
sondy kosmiczne,  
nudni poeci.)  
I jeszcze, i jeszcze.  
I jeszcze, i jeszcze!

I –  
wśród tego wszystkiego –  
rozmnożonego do wieczności –  
jeden,  
Ktoś -  
przypadkiem ocalony –  
przeznaczony niczym hostia  
dla miliardogłowego smoka.

Obrazowaną przestrzeń tytułowego „okrutnego urodzaju” charakteryzuje przede wszystkim dominujące uczucie przytłoczenia. Ważnym zastosowanym tutaj środkiem

<sup>41</sup> Ibidem, s. 160.

artystycznym jest gradacja, dająca efekt poczucia nieskończoności kreowanej przestrzeni, przy jednoczesnym uwydatnieniu ograniczania przestrzeni jednostki. Wiersz wywołuje intencjonalne poczucie chaosu, osiągnięte za pośrednictwem nagromadzenia rzeczowników, których integralność semantyczna nie poddaje się klasyfikacji. Słowa-monady pozbawione kontekstu, zestawione bezładnie bez określonego związku logicznego tworzą nową, przerażającą rzeczywistość<sup>42</sup>. Wszystko łączy się ze wszystkim, wyznaczając nowe, nieeuklidesowe przestrzenie, wydające się być pozbawione wymiaru czasowego<sup>43</sup>. Świat przypomina twór uformowany z różnorodnych składników, których istnieniem nie rządzi żadna reguła.

W tle zdeorganizowanej przestrzeni pojawia się motyw jednostki ocalonej, lecz zarazem skazanej na zagładę. Naznaczona stygmatem wyjątkowości, niczym hostia zostaje przeznaczona na ofiarę dla miliardogłowego smoka. Dramat życia człowieka-jednostki demonstracyjnie nonkonformistycznej jest nieunikniony, choć trzeźwy sceptycyzm zmusza do dystansu wobec nobilitacji zawdzięczanej heroicznej postawie. Liryczne „ja” poprzez wypowiedane słowa wskazuje na poczucie własnej odrębności w tłumie. Taki stan wynika z nad-wiedzy podmiotu, zachowującego tożsamość w przeciwieństwie do innych, nieświadomych własnego zniewolenia<sup>44</sup>.

Z drugiej strony można także przyjąć, że podmiot liryczny jawi się jako emblemat samotności w społeczeństwie kultu nadmiaru, obfitości masowej i tandetnej produkcji<sup>45</sup>. W tak scharakteryzowanej sferze rzeczywistości poeta nie jest w stanie odnaleźć autonomicznego miejsca.

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment jednego z udzielonych przez Pawłowa wywiadów po przełomie w 1989 roku. Poeta stwierdza: „Obecnie wielu z nas zadaje sobie pytanie: jak zdołaliśmy ocaleć? Ale od razu narzuca się inne pytanie: Czy rzeczywiście udało nam się ocaleć?”<sup>46</sup>. Wydaje się, że ta kwestia do dzisiaj pozostaje otwarta i nawet siła słowa poetyckiego nie pozwoli udzielić zadowalającej wszystkich odpowiedzi...

Wracając do analizy tekstów pisanych w epoce *ancien regime* - ostatecznie poeta znajduje intrygujący, plastyczny sposób zobrazowania poczucia przestrzeni

---

<sup>42</sup> A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 91.

<sup>43</sup> Z. Jarosiński, *Postacie poezji*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985, s. 198.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>45</sup> A. Legeżyńska, op. cit., s. 142.

<sup>46</sup> K. Павлов, *Записки 1970-1993*, op. cit., c. 17.

własnej egzystencji. Podmiot liryczny określony czas spędza w trzewiach wieloryba, które stają się emblematem przestrzeni odosobnienia, samotności, nieobecności, czy też „funkcjonowania na obrzeżach egzystencji”<sup>47</sup>. Teresa Dąbek-Wirgowa stwierdza, iż jest to jednostka bytująca w zamkniętej, sztucznie wyizolowanej przestrzeni „akwarium”<sup>48</sup>.

*Интервю в утробата на кита*

- Къде беше -  
питат ме -  
повече от три десетилетия?

- Бях в утробата на Кита.  
Всички виждате,  
нарочно питате.

- Как прекара -  
питат ме -  
три десетилетия в търбуха му?

- И това го знаете -  
комар играх  
с оня комарджия... Йон библейския.

- Ама Йон излезе -  
викат ми, -  
теб защо те няма -  
питат ме.

- Йон излезе -  
господ го откупи,  
а за мене дявола не даде пукнат грош.

- Страшно ли ти беше -  
питат ме -  
толкова десетилетия?

сочно стана -  
пушех и мълчах,  
мълчах и пушех...

- А сега какво ще правиш -  
питат ме -  
следващото тридесетилетие?

- Аз ли?

*Wywiad w brzuchu wieloryba*

- Gdzie podziewałeś się -  
zapytują mnie -  
przez ponad trzy dziesięciolecia?

- Przebywałem w brzuchu Wieloryba.  
Wszyscy wiecie,  
naumyślnie pytacie.

- Jak ci było -  
zapytują mnie -  
przez tych trzydzieści lat?

- To także wiecie -  
grałem w pokera  
z tym karciarzem... biblijnym Jonaszem.

- Ale Jonasz wyszedł -  
krzyczą -  
czemu ciebie nie ma i nie ma? -  
zapytują mnie.

- Jonasz wyszedł -  
Pan Bóg go wykupił,  
a za mnie diabeł nie dał złamanego grosza.

- Straszni ci było -  
zapytują mnie -  
przez tyle dziesięcioleci?

- potem zrobiło się nudno -  
pałęm papierosy i milczałem,  
milczałem i pałęm...

- A teraz co będziesz robił -  
zapytują mnie -  
przez kolejne trzydziestolecie?

- Ja?

<sup>47</sup> С. Јуда, *Wstępne uwagi o biblijnych peregrynacjach we współczesnej literaturze bułgarskiej na przykładzie wiersza K. Pawłowa*, Wywiad w brzuchu wieloryba, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, (red.) E. Woźniak, cz. II, Wydawnictwo Archidiecezjalne Łódzkie, Łódź 2000, s. 208.

<sup>48</sup> Т. Дąbek-Wirgowa, *W „akwarium” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategorie dobra i zła w literaturach słowiańskich*, (red.) Т. Дąbek-Wirgowa, А. Makowiecki, Uniwersytet Warszawski-Wydział Polonistyki Warszawa 1994, s. 132.

<sup>49</sup> К. Pawłow, *Wywiad w brzuchu wieloryba*, przeł. Т. Дąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie”, op. cit., s. 283-284.



Аз не знам,  
но знам, че Кита  
фасове ще плуе  
три десетилетия  
и ще замърсява океанската среда.

(Интервю в утробата на кита в: *Стари неща*, с. 74)

Nie wiem,  
ale wiem, że Wieloryb  
będzie pluł ogarkami  
przez trzy dziesięciolecia  
i zanieczyszczał naturalne środowisko oceanu<sup>49</sup>.

Chociaż utwór ujawnia perspektywę ocalenia, z której prowadzony jest wywiad, zaskakuje obraz człowieka nadal nieobecnego. Podmiot liryczny zdaje się przemawiać z pozycji szczególnego odosobnienia. Podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym mówiącego „ja” jest kara na niezawinioną samotność. Chociaż nie przybiera formy bezpośrednio represyjnej/otwartej, to jednak cierpienie jednostki znajduje w obrazie moment ekspresji. Podmiot liryczny podziela los biblijnego Jonasza i ma świadomość własnej „odmienności”. Owo poczucie „odmienności”, wynikające głównie z doświadczenia życiowego - wyrugowania z życia kulturalnego, Pawłow komentuje w następujący sposób: „jestem unicestwionym poetą - piszę z tamtej rzeczywistości - będąc jedną nogą na tym świecie”<sup>50</sup>.

Obraz z punktu widzenia kompozycji przybiera formę zapisanego wywiadu. Wyraźny akcent, padający na obcość pomiędzy kategoriami „ja” - „oni”, pozwala się zorientować w relacjach między podmiotem lirycznym a reprezentantami świata zewnętrznego. Lektura wiersza nie może obyć się bez komentarza dotyczącego niestosowności i nieadekwatności zadawanych podmiotowi pytań. Każde kolejno padające zdanie wzmacnia narastające poczucie konsternacji oraz sztuczności dialogu. Wyraźnie odczuwana jest obojętność autorów wywiadu, wobec niełatwych kwestii o dramat życia bliźniego. Niedostatek empatii sprawia, że porozumienie między ludźmi nie jest możliwe. Sposób formułowania pytań wskazuje nie tylko na obojętność rozmówców, ale także na chęć celowego zadania bólu poprzez „rozdrapywanie” ran przeszłości. „Nic bardziej kłamliwego jak te słowa, nie mające żadnego związku z sytuacją, a raczej, w swej chłodnej oficjalności i banalności, podkreślające obcość i wrogość bliźniego, jego okrucieństwo, brutalność, obcesowość. Mowa nie zbliża ludzi, wprost przeciwnie, buduje między nimi mur konwencji i obojętności”<sup>51</sup> - Pawłow przyzna po kilkunastu latach od napisania analizowanego wiersza.

Biblijny Jonasz w chwili zwątpienia modli się, kieruje apel do Boga i zostaje

<sup>50</sup> К. Павлов, *Записки 1970-1993*, op. cit., c. 132.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 90.

wysłuchany/ocalony. W przestrzeni egzystencji lirycznego „ja” zastanawia nieobecność Najwyższego. Dlatego dominujące poczucie samotności, opuszczenia i udręki człowieka w finale przeradza się w doświadczenie stopniowego, biernego godzenia się z losem. Podmiot liryczny dochodzi do wniosku, że w obliczu odizolowania, które czyni egzystencję jałową i pustą, sensowne okaże się jedynie milczenie.

W prowadzonej rozmowie unika się znamion szczerości. Zapewne autorów wywiadu nie stać na bezpośrednie ujawnianie własnych intencji. Podmiot liryczny celowo zwraca się w stronę ironii, zakładając, że rozmówcy na żaden rodzaj szczerości nie zasługują. Na pozór błahe stwierdzenie o wypełnianiu nudy hazardem (razem z towarzyszem niedoli-Jonaszem), czy też wyrażenie obawy o możliwym zanieczyszczeniu środowiska oceanu przez wieloryba niedopałkami z lat niewoli „jego gościa”, zapewne w zamyśle podmiotu mówiącego ma spełniać funkcję rozbrajającą. Jednak intencyjne odwołanie się do ironii nie przesłania dramatu jednostki i nie jest w stanie pokonać spiętrzonej aury napięcia. Utwór potwierdza tezę, iż ironia brzmi najboleśniej w grotesce i absurdzie<sup>52</sup>.

Niezawiniona samotność to dla jednostki źródło cierpienia i wewnętrznego niepokoju. Immanentne pragnienie odnalezienia sprzymierzeńców w wymiarze duchowym pozostaje niespełnione. Ujawnia się coraz wyraźniej paniczny strach przed zwątpieniem oraz woła pokonania kuszącej postawy biernego użalania się na własnym losem. Świadomość klęski na tym polu oznaczałaby dla podmiotu mówiącego obłęd lub zagładę własnego „ja”. Otwarty wyraz tych wewnętrznych niepokojów odnajdujemy w następującym utworze:

#### *Парадокс*

Темата е за себеподобните.

Ако няхахме себеподобни,  
трябва да си създадем себеподобни.

Една амеба,  
една гигантска амеба  
всеки ден  
със свръхусилия  
скъсява разстоянието между мен и себе си.  
Мърда лъжекрачката си,  
разтяга лъжеусмивчицата си.

#### *Paradoks*

Mowa o sobiepodobnych.

Jeśli nie mamy sobiepodobnych,  
musimy stworzyć sobiepodobnych.

Pewna ameba,  
pewna gigantyczna ameba  
co dnia  
z nadludzkim wysiłkiem  
zmniejsza odległość między mną a sobą.  
Porusza niby-nóżkami,  
wymachuje niby-rączkami,  
krzywi się w niby-uśmiechu.

<sup>52</sup> A. Janus-Sitarz, op. cit., s. 37.

Някога все пак ще ме достигне.

Вцепенен от нейната настойчивост,  
сигурно ще се отдам.  
(Както се отдаваме на сън  
или в пиянство -  
равни дози сладост и омраза.)

Този разговор не е себенаказателен.  
(Ще се убия,  
ако заприличам на свиня,  
която  
се къпе в локвата от собствените си сълзи  
и намира особено удоволствие.)

Амебата  
усеща разликата между мен и себе си.  
Докато бъде този, който съм,  
ще бъде еталон на нейната самотност.

В оня миг,  
когато ме достигне,  
тя ще се превърне в идеален  
кротък  
и трагичен кръг.  
Дълго време ще блещукам в нея  
като собствена материя.

И когато запълзим отново,  
аз ще бъде може би едното  
лъжекраче,  
лъжеръче  
или лъжеусмивчица.  
(Парадокс в: *Стари неща*, с. 40)

Kiedyś mimo wszystko mnie dosięgnie.

Sparaliżowany jej natręctwem,  
na pewno ulegnę.  
(Jak ulegamy we śnie  
albo po pijanemu -  
jednakowa dawka błogości i odrazy).

Ta rozmowa nie jest karą wymierzoną samemu  
sobie.  
(Zabiję się,  
jeśli upodobnię się do świni,  
która kąpie się w kałuży własnych łez  
i szczególną znajduje w tym przyjemność).

Ameba  
wyczuwa różnicę między mną a sobą.  
Póki będę tym, kim jestem,  
pozostanę miarą jej samotności.

W momencie,  
kiedy mnie dosięgnie,  
przeobrazi się w idealny,  
czuły  
i tragiczny krąg.  
Przez długi czas będę w niej świecił  
własną materią.

I gdy znowu zaczniemy pełznąć,  
będę może  
niby-nózką,  
niby-rączką  
niby-uśmiechem<sup>53</sup>.

Tytułowy „paradoks” to wyraz pragnienia szukania ludzi podobnych sobie, pragnienie obarczone świadomością o niemożności ich odnalezienia. Czy rozpoznanie paradoksu, jak powszechnie przewiduje myśl filozoficzna i naukowa, rzeczywiście doprowadzi liryczne „ja” do głębszego poznania siebie samego, a tym samym pogodzenia się i radzenia sobie z „ograniczonym” wymiarem własnej egzystencji? Czy też w powstającej pustce, wobec braku zadowalających odpowiedzi, zrodzą się przywidzenia?

W utworze mamy do czynienia ze swoistymi imaginacyjnymi twórcami przestrzennymi. Poeta tym sposobem usiłuje zobrazować stan i kondycję człowieka egzystującego w izolacji, przybierającej formę swoistego zamkniętego kręgu, którego nie da się przerwać, czy przezwyciężyć. Ekspansja ameby jest metaforą

---

<sup>53</sup> K. Pawłow, *Paradoks*, przeł. T. Dąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie”, op. cit., s. 280-281.

odczłowieczenia jednostki, pozbawienia jej prawa do wolności. Poraża obraz bierności człowieka, wobec świadomości zbliżającej się katastrofy ubezwłasnowolnienia.

Odbiorca tekstu staje przed pytaniem o kondycję podmiotu mówiącego, ponieważ jednostka zwraca na siebie uwagę sięgając po środki bardzo specyficzne - demonstrację nieadekwatnych odruchów ludzkich. Zdaje się, iż podmiot mówiący chciałby się zespolic z tworamí własnej wyobraźni lecz zapomina, że taka strategia doprowadzi go do utraty własnej tożsamości i odrębności. Ameba będąc jednokomórkowym organizmem zwierzęcym nie posiada stałej formy zewnętrznej, lecz w zależności od potrzeby wykształca pseudopodia. Kreowany obraz poetycki, zakłada Pawłow, miałby przekonać odbiorcę, iż to nie jednostka, lecz fikcyjna ameba jest aktywna i obdarzona jakimś rodzajem duchowości. To nie podmiot liryczny, ale jednokomórkowiec czegoś pragnie, ku czemuś dąży, posiada cel własnej aktywności. Przede wszystkim usiłuje znieść rozgraniczenie: podmiot liryczny a świat zewnętrzny. Natomiast bohater utworu zostaje pozbawiony własnej duchowej konsystencji oraz formy, zdając się być jedynie biernym widzem w teatrze własnego życia<sup>54</sup>.

Tragizm lirycznego „ja” zostaje ponadto uwydatniony poprzez obraz niezrozumienia siebie samego. Podmiot mówiący staje się sobie obcy, wewnętrznie sprzeczny. Stany psychicznego rozdarcia rodzą pokusę niekontrolowanego pogrążenia się w rozpacz. Wola oddania się nałogowi alkoholowemu łączy się z poczuciem wstydu i winy wobec nachalnej myśli. Bohater utworu z pewnością chciałby się wyzwolić z tożsamości narzuconej przez los. Jednak brakuje wyraźnych wskazówek odnośnie zasad postępowania, dlatego finałowe ubezwłasnowolnienie w postaci ameby wydaje się być nieuchronnym rozstrzygnięciem. Bezsilna jednostka zdaje się godzić z taką właśnie wizją własnej przyszłości.

Jednak Pawłowowska przestrzeń poetycka nie przewiduje u kresu totalnego zwątpienia, dlatego twórca dyscyplinuje zakres tematyki destrukcji tożsamości jednostki. Tym samym obraz całkowitego rozpadu nie stanie się dominantą poetycką w twórczości do 1989 roku. Kiedy podejmowane próby ocalenia własnej tożsamości zawodzą, środki poetyckie niwelujące napięcie nie spełniają już swojej funkcji, a obiektywna rzeczywistość przytłacza, przynosząc jedynie poczucie postępującej destrukcji, pozostaje przyjęcie postawy całkowitego dystansu wobec świata egzystencji

---

<sup>54</sup> Z. Jarosiński, op. cit., s. 109.

oraz własnego „ja”. Pawłow stopniowo uświadamia sobie, iż pozostaje finalnie potraktować życie jako nieustający teatr.

#### IV. Od teatralizacji słowa do granicznych „ról” podmiotu lirycznego

Konstantin Pawłow dzięki licznym, wielopłaszczyznowym odniesieniom w jego liryce do terminologii sztuki teatralnej wydaje się budować nowy rodzaj poetyckiej rzeczywistości. W graficznym układzie tomu poetyckiego *Агонио сладка* (*Agonio słodka*) poeta wyszczególnia następujące części: *Малко преди това* (*Chwilę przed tym*), *Архаичен архив* (*Archiwum archaiczne*), *Малко след това* (*Chwilę po tym*), *Епилог* (*Epilog*), *Втору епилог* (*Epilog drugi*), *Трету епилог* (*Epilog trzeci*). Schemat zbioru odwołuje się, choć w dosyć luźny sposób, do struktury wewnętrznej dramatu klasycznego. Zakładana analogia pozwala dostrzec prolog, rozwinięcie akcji, punkt kulminacyjny oraz epilog. Nie są to jednak jedyne znaki, nawiązujące do rzeczywistości teatralnej. W wielu utworach poeta będzie sięgał po terminologię związaną bezpośrednio z teatrem, najczęściej za pomocą określeń: „widz”, „sztuka”, „owacje”, „aktor”, „piąty akt”, „rola”, „dubler”, „epilog”, „teatr”. W utworach odwołujących się do motywu teatru centralne miejsce zajmuje imaginacyjna scena. Zastanawia jednak konsekwentne omijanie słowa „dramat”. W rezultacie bohater utworów poetyckich wielokrotnie stanie na iluzorycznych deskach teatru lub zasiądzie na widowni, jednak o „dramacie” nie będzie mowy. Podmiot liryczny eksponując formę zewnętrzną, stronę formalną teatru, rozumie go tym samym jako miejsce zdarzeń, czy prezencji. Zatem nie dojdzie do przeżycia sztuki i przede wszystkim nie dokona się tradycyjne *katharsis*.

Poeta, wprowadzając motyw teatru, dokonuje eksperymentu, który pozwala urozmaicić przestrzeń artystyczną, a także obrazować w niekonwencjonalny sposób znane już wątki poetyckie – ograniczanie wolności przestrzeni życiowej, manipulacji, ubezwłasnowolnienia. Poetyckie odwołania do scenerii teatru mogą wskazywać także na chęć zatarcia stosowanych w literaturoznawstwie przedziałów rodzajowych i gatunkowych, co jest cechą charakterystyczną dla współczesnych poszukiwań artystycznych. Warto dodać, iż poeta obrazuje nie tylko imaginacyjny teatr - *Кленач (Проект за ниеца)*<sup>1</sup> *Пowieka (Проект sztuki)*, ale nawiązuje także do gatunków epickich, o czym świadczą następujące utwory poetyckie – *Гръдна жаба (Разказ)*<sup>2</sup> *Dusznica bolesna (Opowiadanie)*, oraz *Интервю в утробата на кита*<sup>3</sup> (*Wywiad*

<sup>1</sup> К. Павлов, *Убийство на спящ човек*, Инграф, Габрово 1992, с. 20.

<sup>2</sup> Idem, *Агонио сладка*, Факел, София 1991, с. 30.

<sup>3</sup> Idem, *Стари неща*, Български писател, София 1983, с. 68.

w brzuchu wieloryba).

Motywy teatru, obecny w poezji Pawłowa zdaje się mieć źródło w modelu teatru absurdu<sup>4</sup>, ukształtowanym na Zachodzie w latach sześćdziesiątych XX wieku. Do rozpowszechnienia terminu teatr absurdu przyczynił się Martin Esslin publikacją swojej pracy *The Theatre of the Absurd*<sup>5</sup>. Za głównych przedstawicieli tego nurtu w Europie Zachodniej uznaje się Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugena Ionesco, Jeana Geneta, natomiast we Wschodniej części kontynentu między innymi Vaclava Havla, Istvána Örkény, Sławomira Mrożka, Nikołaja Erdmana. Druga połowa ubiegłego wieku była czasem odkrycia, że absurd może stać się szansą wszechstronnego, uniwersalnego opisu kondycji człowieka współczesnego. Dlatego absurd stał się słowem-kluczem, które odegrało istotną rolę w kreowaniu samoświadomości teatru drugiej połowy XX wieku<sup>6</sup>. Teatr absurdu czerpie z wielowarstwowej i złożonej wypowiedzi poetyckiej, która operuje strukturą metaforyczną oraz autonomicznymi wizjami świata przedstawionego, dalekimi od reguł mimetyzmu i rygorów potocznego prawdopodobieństwa<sup>7</sup>. Jak twierdzi Krzysztof Pleśniarowicz teatr absurdu jest teatrem sytuacji (a nie unaocznianych zdarzeń), zaś dzieło teatru absurdu jest układem wpisanych w tę sytuację obrazów poetyckich (a nie modelem fabularnym). Obrazy poetyckie tworzące dzieło teatru absurdu łączą się na wzór kompozycji muzycznej, przeplatającej tematy, motywy i frazy (a nie na zasadzie linearnego rozwoju, logicznego następstwa faz akcji)<sup>8</sup>.

W obrębie Esslinowskiego pojęcia współistnieje kilka równoczesnych perspektyw semantycznych: ontologiczno-metafizyczna, społeczno-historyczna oraz artystyczno-konwencjonalna. Perspektywa ontologiczno-metafizyczna czerpie z egzystencjalistycznej formuły absurdu zawartej w *Micie Syzyfa* Alberta Camusa<sup>9</sup>. Wydaje się, że właśnie ten punkt widzenia jest najbliższy współczesnemu bułgarskiemu poecie. Teatr absurdu rodzi się między człowiekiem a światem w sytuacji, gdy człowiek zostaje odcięty od korzeni religii, metafizyki, transcendencji<sup>10</sup>. Camus pisze: „ta

<sup>4</sup> Рог. А. Алипиева, *Абсурдният театър на Константин Павлов*, [в] eadem, *Четене на себе си*, ИК Галактика, Варна 1998, с. 113-119.

<sup>5</sup> M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday and Company, London 1961.

<sup>6</sup> K. Pleśniarowicz, *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 11-13.

<sup>7</sup> J. Kelera, *Panorama dramatu. Studia i szkice*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 128.

<sup>8</sup> K. Pleśniarowicz, op. cit., s. 18.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 15.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 18.

niezgodność pomiędzy człowiekiem a jego życiem, pomiędzy aktorem a dekoracją, jest właśnie poczuciem absurdu”<sup>11</sup> i dalej: „ta nieprzenikliwość i obcość świata to absurd”<sup>12</sup>. Podmiot liryczny wierszy Pawłowa prezentuje podobny sposób przeżywania i rozumienia świata. Absurd odbiera przede wszystkim nadzieję, a człowiek świadomy pozbawienia tej wartości „nie należy już do przyszłości”<sup>13</sup>. Dlatego utwory, bazujące na motywie teatru, będą przede wszystkim wskazywać na perspektywę finału, końca, kresu ludzkiego życia. Podmiot liryczny, zmęczony egzystencją, jest świadomy niemożności dokonywania samodzielnych wyborów. Narzucone role aktora, czy widza w imaginacyjnym teatrze przynoszą rozdrażnienie i dyskomfort. Dysonans płynie przede wszystkim z faktu, że jednostka nie może pozostać sobą, a to przyczynia się i prowadzi do kryzysu własnej tożsamości. Okazuje się, że każda przyjęta rola skazana jest na niepowodzenie - wyzwala poczucie porażki, pesymizm i rozczarowanie. Tym bardziej, iż do teatru absurdu trafiają jednostki nadwrażliwe, niezrealizowane, nieustannie dręczone niepokojem. Absurd egzystencji łączy się także z swoistym pozbawieniem jej tajemnicy i naznaczenie jej losu przewidywalnością i oczywistością. Podobnie jak w kreacjach teatru absurdu, w świecie poetyckim absurdalność także stanie się elementem niezbywalnym codziennej egzystencji.

#### *Полувек*

Полудостойно  
и полуобратно,  
за своя  
и за чужда изненада,  
аз доживях до полувек.  
С което огорчих мнозина,  
а не зарадвах себе си, уви.

Наздраве, колебливи врагове  
и вие, истински приятели.  
Не притежавам дар за равностетки -  
било каквото е било...  
А по-натам?  
Ще продължавам,  
както съм живял -  
приемам бъдещите скромни дни  
като подарък, даден на шег.  
И нищо повече не си въобразявам.

#### *Półwiecze*

Na wpół dostojny  
i na wpół spętany,  
ku swojemu  
i innych zdziwieniu,  
dożyłem półwiecza.  
Czym wielu rozczarowałem  
i niestety nie ucieszyłem samego siebie.

Na zdrowie niepewni wrogowie  
i wy prawdziwi przyjaciele.  
Nie mam talentu do robienia rachunków sumienia-  
to, co było, to było...  
A w przyszłości?  
Tak będę żył  
jak dotąd -  
przyjmę nadchodzące skromne dni  
niczym podarunek losu ofiarowany dla zabawy.  
Już nic sobie nie wyobrażam.

<sup>11</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przekł. J. Guze, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2004, s. 68.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 75.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 90.

<sup>14</sup> Tłumaczenia, o ile nie zaznaczono inaczej, moje – DGS.



Ще бѣда, просто, най-любезен зрител  
на, просто, най-бездарната пиеса.  
Без ръкопляскане обаче.  
(Полувек в: *Появяване*, с. 2)

Będę po prostu grzecznym widzem  
tej po prostu najbardziej niewydarzonej sztuki.  
Żadnych braw jednak<sup>14</sup>.

Refleksję zawartą w utworze wyznacza perspektywa człowieka dojrzałego, który rozważa status własnej egzystencji przez pryzmat przeszłych przeżyć i doświadczeń. Zarówno płaszczyzna czasu teraźniejszego, jak i przeszłego ukazuje rzeczywistość dysonansów i sprzeczności. Liryczne „ja” manifestuje własne rozczarowanie dotychczasowym życiem. Kondycja jednostki ujawnia sygnały zwątpienia wobec sensu własnego istnienia.

Chociaż w wierszu padają słowa, co do przekonania o niemożności dokonywania rozrachunku, to jednak prezentowany utwór staje się swego rodzaju deklaracją-rozliczeniem. Egzystencja nonkonformisty naznaczona jest wieloma niedostatkami, a mimo to jednak podmiot liryczny wierzy w sens przeszłych wyborów życiowych oraz wykazuje determinację w dalszym trwaniu przy obranych wartościach. Postawa lirycznego „ja”, daleka od egzaltacji wobec osobistego heroizmu – jest dowodem raczej skromności, pokory i dystansu wobec własnych działań.

Wewnętrzne poczucie sprzeczności tonuje czasowe przyjęcie pozycji „wyrozumiałego” widza w „teatrze własnego życia”. Postawa bierności jest zdeterminowana zmęczeniem, ale w łatwy sposób nie gwarantuje przezwyciężenia wewnętrznego napięcia i dyskomfortu. Wydaje się, że podmiotowi lirycznemu brakuje już w siły w zaprezentowaniu postawy otwartego sprzeciwu wobec narzucanych konwencjonalnych postaw, które skutkują niedogodnościami życia. Zawód rzeczywistością oraz narastający sceptycyzm nie tylko pozwala, wręcz każe nazwać sztukę-metaforę własnego życia „niewydarzoną”, ale także przewiduje ostateczne fiasko. Skoro dla poety sztukę można utożsamić z życiem, następuje odwołanie do formuły *Teatrum mundi* czyli metafory teatru świata. Jednak poeta jest daleki od wizji platońskiej, głoszącej rozumienie świata jako rzeczywistości pozornej. Twórcy bliższy jest topos *Teatrum mundi* rozwinięty przez XX-wieczną humanistykę, z motywem człowieka, przyjmującego świadomie lub bezwolnie rolę aktora, nakładającego kolejne maski. Nieoczekiwana teatralizacja życia łączy się nierozzerwalnie z motywem chwiejnej tożsamości bohatera, który nie potrafi odpowiedzieć na pytania - kim jest i dokąd zmierza. Współczesny topos *Teatrum mundi* ukazuje jednostkę ludzką bezradną, najczęściej działającą wbrew własnej woli. Nieuchronna jest także zbliżająca

się katastrofa finału. Wyzwolenie się z raz przyjętej roli jest w rzeczywistości niewykonalne. Pomimo niedogodności, z którymi zmierza się liryczne „ja” jako aktor, czy widz, a nawet przewidywanego zakłopotania po chwili finału sztuki, motyw teatru powraca w wielu kolejnych utworach:

*Театрален призив*

Ще си отидем старите актьори...  
Едните и другите. -  
От многократно себеповторение -  
”Помниш ли, как те убих?”  
”Помниш ли, как ме уби!”  
Убийството се превръща в театър:  
на мъртвия дават думата,  
Но! -  
без да обижда убиенца.  
Такава пиеса не ни е нужна.  
Затова призовавам:  
Отрицателните герои  
да проявят милост  
към положителните събратя.  
Няма друг изход  
като Възмездие.  
И въобще -  
театърът вече не е наш.  
Нека сами изнесем трупите си. -  
И едните, и другите.  
Без сълзи,  
и без театралност.  
Сбогом.

(*Театрален призив* в: *Агонио сладка*, с. 51-52)

*Апел театрален*

My starzy aktorzy wychodzimy...  
Jedni i drudzy. –  
Przez wielokrotne repetycje –  
„Pamiętasz, jak cię zabiłem?”  
„Pamiętasz, jak mnie zabiłeś!”  
Zabójstwo przeistacza się w teatr:  
martwemu oddaje się głos,  
Ale! –  
nie może obrazić zabójcy.  
Właśnie taka sztuka jest potrzebna.  
Dlatego apeluję:  
Negatywni bohaterowie  
niech okażą łaskę  
pozytywnym współpracownikom.  
Nie ma innego wyjścia  
jest tylko Odwet.  
A w ogóle –  
teatr już nasz nie jest.  
Sami wynieśmy nasze zwłoki. –  
I jednych i drugich.  
Żadnych łez  
i żadnej teatralizacji.  
Żegnam.

Liczne odwołania do terminologii związanej z teatrem sprawia, iż utwór zyskuje nad wyraz interesującą wymowę. Sam tytuł wiersza wprowadzą polifoniczność znaczeniową. Podmiot liryczny prowokuje odbiorcę tekstu poetyckiego balansując między znaczeniem dosłownym a przenośnym słów „apel teatralny”. W znaczeniu dosłownym są to słowa wygłaszane na deskach teatru, w rozumieniu metaforycznym - słowa przesadne, patetyczne, sztuczne, wypowiedziane przez człowieka nakładającego maskę określonej konwencji.

Bez wątplenia podmiot liryczny prowadzi kolejną, jawną i bezkompromisową wiyisekcję otaczającego świata<sup>15</sup>, chociaż ustalenie diagnozy nie jest jednoznaczne. Głównym motywem wiersza jest fakt wielokrotnego zabójstwa. Repetycje zbrodni nadają jej znamiona teatralności, a więc sztuczności i nienaturalności. Ofiary, którym

<sup>15</sup> Н. Иванов, *Подреждане на балната зала*, Изд. Българска Книжница, София 2006, с. 121.

zostaje udzielony głos nie mają prawa upomnieć się o sprawiedliwość. Podmiot liryczny zdaje się przekonywać odbiorcę o sensie „Odwetu”, jako jedynym słusznym rozwiązaniu impasu.

Czytelnik nie jest do końca przekonany, czy podmiot liryczny przedstawia obraz sztuki teatralnej, czy jest to wizja odzwierciedlająca rzeczywistość. Może się jednak okazać, że mówiącemu „ja” chodzi raczej o widowisko, które nie operuje fikcją, lecz prezentuje w warunkach szczególnych elementy świata realnego. Dlatego podmiot liryczny eksponuje poczucie przesyty i pragnienie odrzucenia takiej rzeczywistości istnienia. Nawiązanie do motywu teatru absurdu ujawnia się w braku tradycyjnego zaskoczenia, którą zastępuje swoista rutyna, szybko przeradzająca się w absurd.

Ostatecznie jednak finałowe wersy utworu wydają się podważać sens rzeczywistości, w której niezmiennie rządzi najbardziej skrajna forma przemocy - zabójstwo i odwet. Ponieważ kreowana rzeczywistość zostaje ograniczona do zamkniętej sceny, ogląd zewnętrzny staje się łatwiejszy, a więc prawdopodobieństwo odkrycia patologii zasad rządzących egzystencją jest większe. W istocie świat nieprzerwanych zbrodni i chęci odwetu tylko na pozór zachowuje elementy tradycyjnej logiki. Poeta za pośrednictwem omawianego utworu z pewnością chciałby wyartykułować sprzeciw wobec tak zwanej estetyzacji logiki kłamstwa<sup>16</sup>. Stąd wyraźnie rysujący się motyw pożegnania z tak urządzonym teatrem, zerwanie ze sztuką i wszelkimi formami teatralizacji. Podmiot liryczny prezentuje swoistą formę stanowczości oraz antysentymentalizmu w porzuceniu/odrzuceniu nadanego układu egzystencji. Gest pożegnania może również świadczyć o braku motywacji do życia, wobec faktu, iż świat okazał się bezsensowny, a przede wszystkim utracił swój cel. Bohater wiersza ujawnia także własne marzenie o odnowie moralnej, wyrażające się w metaforycznym odejściu tego, co stare i nadejściu nowego. Choć nie wyartykułowane wprost, poszukiwanie Absolutu zdaje się być wyraźne. Zwłoki dawnych aktorów symbolizują skostnienie, sztuczność i przede wszystkim wyczerpanie konwencji. Podobnie jak motyw sztywnego i szablonowego podziału na negatywnych i pozytywnych bohaterów. Nie tylko oprawcy, ale także ofiary należą do „starego” porządku, który winien odejść bez zbędnych sentymentów. Poeta opowiada się za autentyzmem wobec „teatralizacji” brutalnej i zakłamej rzeczywistości.

---

<sup>16</sup> Б. Кунчев, *Поглед към поезията*, Български писател, София 1990, с. 164.

Odmiennej formę chęci pożegnania z egzystencją, która zdaje się być ograniczona do sceny teatralnej, odnaleźć można w wierszu *Преди петия акт* (*Przed piątym aktem*):

Омръзна ми тази пиеса неписана.  
И особено - ролята.  
Нека моят омразен дубльор  
изиграе последното действие  
(заедно с епилога).  
Цветята, яйцата, провала, триумфа  
(и посмъртната слава!) -  
ще делим.  
(Четири към едно.)  
(*Преди петия акт* в: *Агонио сладка*, с. 71)

Obrzydła mi ta niepisana sztuka.  
A szczególnie – rola.  
Niech mój znienawidzony dubler  
zagra w ostatnim akcie  
(także w epilogu).  
Kwiaty, jaja, fiasko, triumf  
( i sławę pośmiertną!) –  
podzielimy.  
(Cztery do jednego.)

Następuje ponowne odwołanie się do elementów strukturalnych wywodzących się z dramatu antycznego. Podmiot liryczny nie jest skłonny przybliżyć czytelnikowi rodzaju ani esencji sztuki. Wiadomo jedynie, że ma formę niepisaną. A więc nie zostaje spełniony element konieczny komunikacji teatralnej, czyli tekst, zapis działań. Z konwencji komunikacji teatralnej zostaje zaprezentowana relacja przedmiot obserwacji a odbiorca oraz konsekwencje tego stosunku – kwiaty, jaja, fiasko, triumf. Po raz kolejny mamy do czynienia z rozumieniem teatru jako miejsca zdarzenia, a nie przeżyciem sztuki.

W utworze powraca znana już postać Pawłowowskiego dublera, któremu zostaje przekazana rola u kresu sztuki, czyli przed finałowym piątym aktem. Wspólnie dzielone doświadczenia nie sprzyjają jednak powstaniu więzi w relacji bohater-dubler. Tym samym liryczne „ja” oraz jego towarzysz przypominają bohaterów teatru absurdu, ponieważ brak porozumienia i harmonii nie przeszkadza im być skazanymi, czy wręcz uzależnionymi od siebie. Liryczne „ja” manifestuje przesyt narzucanymi rolami i pragnienie uwolnienia się z nadanych/narzuconych tożsamości. Obok zadowionego w tej liryce motywu dublera, pojawia się także poczucie nadchodzącego finału sztuki i tym samym egzystencji. Uwaga odbiorcy zostaje ponownie skierowana na nieuchronny kres – teatru, życia...

Podmiot liryczny w ironiczny sposób buduje dialog z tradycją literacką. Motyw sławy pośmiertnej to intertekstualne nawiązanie do słów *non omnis moriar* Horacego – lirycznego poety starożytności. Jednak postawiony znak zapytania wyraża wątpliwość, co do szansy na pośmiertną chwałę poety. Tym samym następuje rewizja antycznego

rozumienia poezji jako ładu, harmonii i spokoju, ale przede wszystkim obrazu liryki jako sfery przedstawiającej świat rozumnie uporządkowany. Dwudziestowieczna literatura nie daje już łatwego pocieszenia, a dawny status twórcy został bezwarunkowo zdegradowany.

Jednak okaże się, że potrzeba wyzwolenia się z własnej egzystencji tylko na pozór wydaje się być realna. Bohater twórczości Pawłowa zostanie zmuszony do odegrania wielu uciążliwych ról, co w sposób skrajny potęguje dyskomfort życia. Mimo wewnętrznych oporów pojawią się poetyckie sygnały świadczące o podjętych przygotowaniach do nowych zadań:

*Надпяване*  
(откъс)

Искам непосредствено преди  
т о в а  
за последен път да проверя гласа си,  
искам да си приповторя мимиките,  
искам в ловкостта на пръстите си да се уверя.

Престарavam се от обич  
и от уважение към вас.  
(...)  
(Надпяване (откъс) в: *Стари неща*, с. 15-18)

*Śpiew zwycięzcy*  
(fragment)

Pragnę bezpośrednio przed  
t y m  
ostatni raz przećwiczyc głos,  
chcę sobie przypomnieć jeszcze raz mimikę,  
przekonać się co do zręczności palców.

Starzeję się z miłości  
i szacunku do was.  
(...)

Okaże się jednak, że sumienna koncentracja przed zadaną rolą nie koniecznie przełoży się na finalny sukces. Zawarty w wierszu naiwny optymizm zostanie poddany wielu próbom. Z góry narzucone zadania i wyzwania dadzą się poznać *par excellence* jako przykre i nieżnośne. Nieoczekiwanie podmiot liryczny w wierszach Pawłowa zostanie nie tylko zmuszony do zmierzania się z sytuacjami granicznymi, lecz również do wielokrotnego ich doświadczania.

#### IV.1 Śmierć – graniczna „rola”

Śmierć jako sytuacja graniczna i doświadczenie, które dotyczy każdego człowieka, pozostawała w sferze zainteresowań twórców różnych epok literackich. Śmierć często jawi się jako tajemnica, wykraczająca poza ludzkie doświadczenie, z drugiej strony niejednokrotnie staje się zjawiskiem zwyczajnym, które dokonuje się

empirycznie na oczach człowieka<sup>17</sup>. Współczesny człowiek przyjmuje wobec śmierci postawę dwuznaczną, oznaczającą swoiste przemieszanie ucieczki i zaprzeczenia<sup>18</sup>. Wyraża stąd się tendencja chęci odsunięcia śmierci, oddalenia jej poza granice powszechnej uwagi, czy nawet poza horyzont ludzkiej świadomości<sup>19</sup>. Stosunkowo często dyskurs literacki i filozoficzny przywołuje myśl Martina Heideggera, który eksponuje interesującą nas kategorię. Według filozofa śmierć jest zjawiskiem życia i ściśle do niego przynależy. Istnienie człowieka już w momencie narodzin staje się powolnym konaniem. Śmierć nierozłącznie wiąże się z uczuciem trwogi, zaś świadomość przemijania i skończoności egzystencji nieustannie ewokuje niepewność i strach.

Motyw śmierci względnie często powraca w twórczości poetyckiej Pawłowa. Twórca w charakterystyczny dla siebie sposób reaguje na ludzkie doświadczenie przejścia i końca. Jednak sam opis momentu śmierci zajmuje rzeczywistość poprzedzającą kres ludzkiego życia, a więc poeta koncentruje się na pewnym etapie umierania. Nadchodząca śmierć wywołuje gamę skrajnych emocji, często łączona jest z aktem przemocy, ponieważ w konsekwencji odbiera się życie<sup>20</sup>. Poetycka śmierć nie pozostaje anonimowa i nierzadko poprzedza ją moment rozrachunku. Podmiot liryczny, wcześniej dzieląc swój los z dublerem-sobowtorem, w obliczu nadchodzącej śmierci pozostaje samotny. Obraz śmierci i sytuacji przedśmiernej konstruowany przez poetę jest niejednoznaczny. Egzystencja podmiotu lirycznego wydaje się być podporządkowana obsesji śmierci. Jednak śmierć niejednokrotnie nie jest kresem ludzkiego istnienia, lecz absurdalnym etapem, który powtarza się i nieustannie powraca. Moment śmierci zostaje tym samym pozbawiony tajemnicy i metafizyki oraz raczej sprowadza się do prozaicznego epizodu życia. Tym samym śmierć rozumiana często jako doświadczenie wykraczające poza racjonalne myślenie, w kreowanych obrazach poetyckich staje się zdarzeniem bezwymiarowym i zwyczajnym<sup>21</sup>. Zaprezentowana przez poetę koncepcja śmierci wydaje się być analogiczna z propozycjami twórców teatru absurdu. Bohaterowie teatru absurdu dążą do oswojenia procesu umierania,

---

<sup>17</sup> V. Jankelevitch, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład S. Cichowicz i J. Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 45.

<sup>18</sup> L. V. Thomas, *Wprowadzenie do antropologii śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci*, op. cit., s. 25.

<sup>19</sup> S. Cichowicz, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia*. Wstęp, [w:] *Antropologia śmierci*, op. cit., s. 6.

<sup>20</sup> B. Стефанов, *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*, УК Албинус, София 2003, s. 186.

<sup>21</sup> V. Jankelevitch, op. cit., s. 45.

ponieważ staje się on nierozłączną częścią egzystencji. Sprowadzanie faktu śmierci do zwykłego epizodu życia odziera ją z *sacrum*. Tym samym nie tylko śmierć zostaje pozbawiona jakiegokolwiek sensu, ale przede wszystkim istnienie ludzkie zdaje się nie posiadać celu.

Poeta, obrazując motyw śmierci, ukazuje moment agonii człowieka, jako etapu poprzedzającego chwilę odejścia. Niejednokrotnie dokonuje personifikacji śmierci, podejmując dialog z propozycjami wyobrażeń znanych tradycji wielu okresów literackich. Ukazuje wysiłek podmiotu lirycznego, zmierzającego do oswojenia śmierci dla opanowania strachu i przerażenia wobec nieuchronnego końca. Charakterystycznym motywem lirycznym staje się swoista cykliczność śmierci, obrazowanie procesu umierania i zmartwychwstania, z którym musi się zmierzyć liryczne „ja”. Nadchodząca śmierć łączy się także z chęcią zrobienia rachunku sumienia, pragnieniem wejrzenia we własne wnętrze i próbą wyartykułowania osobistych przeżyć i doznań.

Najdotkliwsze dla podmiotu lirycznego są repetycje etapu śmierci. Odwołując się do takiego a nie innego obrazu śmierci, liryczne „ja” ukazuje zniewolenie, osaczenie jednostki w obliczu sytuacji granicznej. Ponieważ cykl jest wielokrotnie powtarzany przed czytelnikiem jawi się człowiek stale przeżywający kres własnej egzystencji.

*Агонио сладка...*

Първото ми умираше -  
като преживяване -  
беше изключително.  
Повторенията изхабиха чувството.  
Предвкушането на самата смърт обаче -  
полъх, тембър, аромат, видение -  
привежда по-сладостни тръпки. -  
Всеки път.  
Сякаш любиш,  
полубезплатно,  
самия себе си.  
("Обладаваш така,  
както би обладал огледало."

К. Павлов)

И се раждаш -  
пак от себе си.  
Едновременно -  
син, баща и близък  
на самия себе си.  
Как да го изразя -  
странен двойник:  
вече си ТАМ,  
а още си ТУКА.

Ето този миг,

*Agonio słodka...*

Moje pierwsze umieranie –  
jako przeżycie –  
było wyjątkowe.  
Powtórki zmieniały to uczucie.  
Jednak przedsmak samej śmierci –  
technienie, barwa dźwięku, aromat, widmo –  
wywołuje słodsze dreszcze. –  
Za każdym razem.  
Jakbyś się kochał  
bezcieleśnie,  
z samym sobą.  
(„Tak posiąść,  
jakbyś posiadał lustro.”

K. Pawłow)

I rodzisz się –  
znowu z siebie samego.  
Jednocześnie –  
syn, ojciec i bliźniak  
samego siebie.  
Jak to wyrazić –  
swoisty sobowtór:  
już jesteś TAM  
a jeszcze TUTAJ.

Oto ta chwila.

Този миг...

Ta chwila.

Другото е досада, ритуал. –

Reszta to nuda, rytuał. –

Свалям ти шапка, скучна бабичко;  
да беше сменила поне чаршафите.  
(*Агонио сладка...* в: *Агонио сладка*, с. 57-58)

Chylę czoła nudna staruszko,  
gdybyś chociaż zmieniała całuny.

Próba zobrazowania pierwszych doświadczeń śmierci pozwala bohaterowi ustalić, że może ona wywołać gamę skrajnych emocji. Z jednej strony strach przed nieznanym, z drugiej smutek wobec tego, czego się jeszcze nie doświadczyło. Jednak utwór nie ukazuje chwili rozrachunku przed nieuchronnym kresem egzystencji, ponieważ jednokrotność umierania zastaje zastąpiona niespodziewaną cyklicznością procesu. A więc podmiot liryczny eksponuje pewien nieoczekiwany schemat, mający miejsce w czasie pozornego schyłku własnego życia.

Paradoksalnie śmierć jawi się jako doświadczenie pozostania przy życiu, co należy koniecznie łączyć z imperatywem wytrwania/przetrwania w owej trudnej sytuacji. Repetycje śmierci pozbawiają ją sensu, odzierają z tajemnicy wyjątkowości i jednokrotności. Egzystencja lirycznego „ja” staje się swoistym balansowaniem na granicy dwóch światów, co obrazowane jest wymowie słowami „już jesteś TAM, a jeszcze TUTAJ”.

Polifoniczność tekstu poetyckiego z pewnością zaskakuje odbiorcę. Tekstowe odwołanie do oryginalnego oksymoronu „agonio słodka” zyskuje ciekawą, by nie powiedzieć ekstrawagancką wymowę. Liryczne „ja” wydaje się być porażone przeżyciem stanu granicznego. Jednak sytuacja przedśmiertna, tytułowa agonia, najczęściej kojarzona z bólem, w przestrzeni poetyckiej zostaje określona mianem „słodkiej”. Zastosowany środek stylistyczny ma więc na celu przewyciężenie napięcia poprzez oswojenie się z nieodzownym przeżyciem. Z drugiej strony cykliczność faktu śmierci nie tylko wymusza pragnienie jej obłaskawienia, ale przede wszystkim odziera z tajemnicy, sprowadzając do zdarzenia codziennego, powszedniego.

Finałowa personifikacja śmierci bazuje na tradycji wielu epok literackich. Uosobienie śmierci jako postaci kobiety jest znane głównie z literatury i sztuki średniowiecznej. Obrazy wieków średnich najczęściej przerażały grozą i makabryzmem, przypominając o nieuchronności kresu życia. W obrazie bułgarskiego poety śmierć zostaje oswojona poprzez fakt, iż nie jest kresem ludzkiej egzystencji, a raczej szansą na nowe życie, które u Pawłowa jednostka będzie w pełni kontrolować.



Poza tym zabieg personifikacji śmierci z postacią staruszki - już tak leciwej, że zapominającej zadbać o przepierkę swojego głównego rekwizytu (całunu), niewątpliwie wprowadza do tekstu element komiczny.

Warto także zwrócić uwagę na intrygujące odwołanie intertekstualne obecne w analizowanym utworze. Poeta przywołując fragment własnego utworu *Вмopa cаmoma*<sup>22</sup> (*Druga samotność*), tym samym próbuje jeszcze wnikliwiej i dogłębniej ukazać doświadczenie człowieka w momencie śmierci. W przedstawieniu pierwotnym motyw oddania się samemu sobie w akcie seksualnym wskazywał na skrajną samotność jednostki. Przypominając kontekst pierwszego z obrazów poetyckich autor wymownie ilustruje intymność momentu śmierci, szczególną samotność umierającego człowieka, a także towarzyszący śmierci dreszcz emocji wobec doświadczenia nieznanego.

Cykliczność śmierci poeta określa w jednym z kolejnych wierszy „bezkresnym poematem”:

*Безкрайна поема  
откъс*

Колко пъти -  
вече съм забравил -  
бях изгарян назидателно,  
а с праха ми,  
в четири посоки,  
наторявах  
изнемощели бурени  
и подхранвах раздрипаните карамфили-  
бройлери,  
от ония,  
дето ги поднасят  
на щастливите ни юбилейци.

Става ми досадно смешен вече  
цикълът от смърт и възкресяване...  
Всеки, който е умирал много пъти,  
знае, че смъртта е безобидна бабичка.  
Карнавалната ѝ маска само  
предизвиква суеверен трепет.  
Страшно е обаче всяко възкресяване!  
Болките на всяко възкресяване...  
ужасът на всяко възкресяване...  
Рискът да посмееш  
да възкръснеш пак...  
Сам на себе си да бъдеш инженер,  
да сглобиш от атоми и хромозоми  
н е щ о т о,  
което ще наподобява,

*Bezkresny poemat  
fragment*

Ile to razy –  
już zapomniałem –  
palono mnie i odradzałem się,  
a moim popiołem,  
na cztery strony,  
nawożono  
rachityczne chwasty  
i odżywiano zeschłe goździki-  
brojlery,  
takie,  
które się rozdaje  
naszym szczęśliwym jubilatом.

Już uciążliwie śmieszny stał się  
cykl śmierci i zmartwychwstania...  
Każdy, kto wielokrotnie umierał  
wie, że śmierć to niewinna staruszka.  
Tylko jej maska karnawałowa  
wywołuje przesadne drżenie.  
Jednak straszliwe jest każde zmartwychwstanie!  
Ból każdego zmartwychwstania...  
przerażenie każdym zmartwychwstaniem...  
Ryzyko wobec chęci ponownego  
zmartwychwstania...  
Być sam sobie konstruktorem,  
z atomów i chromosomów stworzyć  
c o ś,  
co będzie przypominać,

<sup>22</sup> К. Павлов, *Появяване*, Профиздат, София 1989, с. 4.

уродливо и комично,  
бившото ти «аз».

Ровя в поразената си памет...  
Докато...  
Докато събудя мисълта,  
докато си спомня думите,  
докато разсвирия гласните си струни.  
Докато успея, без запъване,  
неусетно за самия себе си,  
да изпея думата-разковниче:  
Персифедрон.

Ура!

Тялото ми постепенно си възстановява  
болките-  
значи, вече съм нормален,  
оцелял съм, дявол да ме вземе.  
Радостно ми е!  
Персифедрон! Ура!  
(...)

(Безкрайна поема откъс в: *Стари неща*, с. 53-55)

pokracznie i komicznie,  
twoje byłe «ja».

Szukam w porażonej pamięci...  
Dopóki...  
Dopóki nie zbudzę myśli,  
dopóki nie przypomnę sobie słów,  
dopóki nie rozśpiewam strun głosowych.  
Dopóki nie zdołam, bez zająknięcia,  
niezauważalnie dla siebie,  
zaśpiewać słowo-zaklęcie:  
Persyfedron.

Hura!

Ciało stopniowo odnawia  
ból –  
to znaczy, że w końcu jestem normalny,  
ocalałem, niech to wszystko diabli.  
Jestem szczęśliwy!  
Persyfedron! Hura!  
(...)

Podmiot liryczny dzięki wszechobecnej ironii może swobodnie podjąć kolejną próbę obrazowania trudnego doświadczenia śmierci. Okazuje się, że niekończąca się saga śmierci skłania liryczne „ja” do sarkastycznego nazwania siebie feniksem. Rozpowszechniony przez tradycję starożytną mityczny ptak uznawany był za symbol słońca, wiecznego odradzania się życia, odmładzania w oczyszczającym ogniu, powstawania z popiołów, regeneracji sił i zmartwychwstania. Literackie odwołania do mitu o złocistym ptaku najczęściej kojarzono z odwiecznym ludzkim marzeniem o nieśmiertelności i triumfie życia nad śmiercią. Istotnym staje się fakt, iż feniks posiadał niejednoznaczną naturę: z jednej trony unicestwiał, niszczył i zabijał, z drugiej odradzał się, oczyszczał i uświęcał.

W mitologicznych wyobrażeniach feniks jawił się jako ptak chwały, natomiast w wierszu współczesnego poety jego prochy nieustannie są profanowane. W analizowanym utworze prochy feniksa–podmiotu lirycznego - nie doczekają się przewidywanego szacunku i nabożnego potraktowania - służą jedynie nawożeniu chwastów, a także „nietuzinkowych” kwiatów. Warto wspomnieć, iż goździki były masowo kupowane i wręczane/rozdawane za czasów *ancien regime*, a współcześnie nadal kojarzone są raczej z tandetą i tanim kiczem, niż elegancją i najwyższym kunsztem florystycznym. Nietrudno odnieść wrażenie, że nawet poetyckie życie „po śmierci” bohatera wiersza jest skutecznie pozbawiane godności i szacunku. Poeta szuka

odповідних środków lirycznych, aby nadać odczuciom stosowny wyraz.

Ciężar strachu i niepewności w utworze zostaje przetransponowany z faktu śmierci na moment zmartwychwstania. Już nie śmierć, ale zmartwychwstanie wywołuje przerażenie i grozę. Tym samym okazuje się, że w rzeczywistości liryczne „ja” najbardziej obawia się powrotu do znienawidzonej i absurdalnej egzystencji. Kondycja psychiczna bohatera poezji jest poważnie naruszona, dlatego mierzenie się z sytuacją graniczną zdaje się wyzwalać nerwowy śmiech, który nie do końca przesłania poetycka ironia.

Zasługuje także na analizę sam obraz śmierci obecny w prezentowanym utworze. Śmierci jawi się jako niewinna staruszka, której atrybutem jest maska karnawałowa zasłaniająca jej prawdziwe oblicze. Karnawał nie ma granic przestrzennych, nie jest przedstawieniem, które się ogląda. To *quasi* spektakl, realna forma życia jego uczestników. Karnawał jest także logiką odwróconego porządku, ukazuje świat na opak, dąży do degradacji i profanacji. A więc w tym przypadku obraz śmierci może stać się metaforą świata egzystencji, pełnego niepokoju, chaosu i bezładu, który jedynie usiłuje zachować pozory powszechnego rozumowania.

Ciekawy motyw śmierci można też odnaleźć w kolejnym utworze:

*Безкрайна поема  
(втори откъс)*

Събуждам се.  
И:  
ужас:  
установявам, че съм жив.  
За кой ли път...  
И докога?  
Омръзна ми!

Лъщи пореден ден -  
като подарък-наказание.  
А некролозите около мен се размножават:  
снимка и стих, снимка и стих...  
(Стих! Стих! Стих!)  
Все другите! Все другите!...  
А Коста (сиреч аз) -  
не го печатат. Не го печатат...  
А съблазнителна е перспективата-надежда:  
„Нашият скъп... От вечно скърбящите.”

Защо скърбящите се смятат вечни?  
Умира вечния скърбящ  
и със смъртта си ражда нов скърбящ:  
„От вечно...”

*Bezkrzesny poemat  
(drugi fragment)*

Budzę się.  
I:  
przerażenie:  
stwierdzam, że żyję.  
Który to już raz...  
Jak długo?  
Mam dość!

Błyszczący kolejny dzień –  
niczym podarunek-kara.  
Wokół mnie mnożą się nekrologi:  
zdjęcie i wiersz, zdjęcie i wiersz...  
(Wiersz! Wiersz! Wiersz!)  
Zawsze inni! Zawsze inni! ...  
A Kosty (to znaczy mnie) –  
nikt nie drukuje. Nikt nie drukuje...  
Kusząca jest perspektywa-nadzieja:  
„Nasz drogi... Od wiecznie nieutulonych w żalu.”

Dłaczego żałobnicy uważają się za wiecznych?  
Wieczny żałobnik umiera  
swą śmiercią rodząc nowego żałobnika:  
„Od wiecznie...”

Нешастни мои, тъжни и добронамерени и не  
убийци...

Все пак поетът е красив безсрамник:

когато къса дрехите си,

(псувайки),

когато ви се разсъбличва,

(псувайки),

не предизвиква лоши помисли

(освен у покварените).

И нека се окаже, че сте прави,

и нека се окаже, че е изрод

душата-тяло разсъблечена;

красиво е само по себе си

безсрамното му разсъбличане;

утеха е:

за изродите с хубави сърца

и назидание

за съвършените мръсници.

Ох,

ето свечерява се отново,

и ще заспя с измамата,

че моята душа е чиста.

Когато дойде утрешният ден,

аз завещавам като клетва:

не ми къпете тялото!

И:

никакви дисекции -

направих си ги сам:

"Смъртта е неестествена!"

(Безкрайна поема (втори откъс) в: *Стари неща*, с. 70-71)

Nieszczęśnicy moi, nieutuleni w żalu moralisci i nie  
zabójcy...

Mimo wszystko poeta to piękny bezwstydnik:

kiedy drze na sobie ubranie,

(przeklinając),

kiedy obnaża się przed wami,

(przeklinając),

nie prowokuje dwuznacznych myśli

(jedynie u zdemoralizowanych).

Niech się okaże, że macie rację,

niech się okaże, że degenerat

to dusza-ciało obnażona:

piękne jest samo w sobie

bezwstydne obnażenie;

jest radością: pocieszeniem jest

dla degeneratów o czystych sercach

i przykładem

dla doskonałych łajdaków.

Och,

znowu zapada zmierzch,

zasnę łudząc się,

że moja dusza jest czysta.

Nim przyjdzie jutrzejszy dzień

głoszę ostatnią wolę, niczym kłutwę:

nie myjcie mi ciała!

I:

żadnej sekcji –

przeprowadziłem ją sam:

„Ta śmierć jest nienaturalna!”

Już pierwsze wersy utworu wskazują na fakt, iż dla podmiotu lirycznego istnienie jest źródłem przerażenia i trudnego do określenia dyskomfortu. Tym bardziej, że bohater tekstu jest świadomy nadejścia kolejnego etapu umierania. Poeta wykorzystuje w konstrukcji tego wiersza tak zwany strumień świadomości<sup>23</sup>, który jest zapisem wewnętrznych stanów psychicznych jednostki. Forma strumienia świadomości pozwala dać świadectwo o najbardziej osobistych, skrywanych zwykle przeżyciach i doznaniach. Podmiot liryczny otrzymuje szansę ukazania bogatego świata duchowego, pozwalając sobie na swobodny tok myśli. Utwór charakteryzuje silne nacechowanie emocjonalne, a także brak spójności, logiki uzasadnianej kolejnymi sekwencjami wypowiedzi, co zaciemnia wymowę całości. Dominuje w nim obraz człowieka, którym włada obsesja śmierci. Absurdalnie każdy kolejny dzień życia jawi się wciąż i nieodmiennie jako niezasłużona kara, a nie powszechnie rozumiany i oczekiwany

<sup>23</sup> Р. Ликова, *Поетия на 50-те и 60-те години*, Университетско издателство Климент Охридски, София 1998, с. 288.

podarunek losu. Natrętne myśli każą widzieć wszędzie dookoła nekrologi. Ponieważ strumień świadomości rejestruje nie tylko myśli, ale przede wszystkim emocje, marzenia na jawie i wizje następuje nieoczekiwany zapis skojarzeń. Obrazy nekrologów, na których widnieje zdjęcie zmarłego oraz zwyczajowo kilka wersów kondolencji, raptownie ewokuje u poety poczucie izolacji z powodu odmowy druku utworów. Strumień świadomości pozwala na asocjację lektury pożegnalnego tekstu z manifestacją trudnej osobistej sytuacji. Liczne powtórzenie słowa „wiersz” jest zapowiedzią głębokiej, artystycznej zadumy o statusie poety i poezji.

Podmiot mówiący wierzy, iż twórczość liryczną może określić otwartym i szczerym wyznaniem jednostki oraz bezpośrednim obnażeniem jej duszy. Poeta za pośrednictwem słowa przekracza próg własnego wstydu, ukazując odbiorcy całą prawdę o sobie. Zostaje postawiony znak równości między poezją a etyką. Słowa artysty mogą stać się pocieszeniem i radością, jednak tylko dla tych ludzi, którzy są gotowi do przyjęcia estetycznego i zarazem etycznego przekazu. Poezja niesie w sobie przesłanie o prawdzie, które jednak niekoniecznie bywa zrozumiane przez czytelnika. Nieprzekraczalną barierą jest demoralizacja jednostki, dla której prawda okazuje się nie tylko niewygodna i kłopotliwa, ale przede wszystkim niedostępna i niezrozumiała. Sztuka jest pięknem sama w sobie i nie potrzebuje konstruowania szczegółowych definicji. Podobnie równie skomplikowane okazuje się bliższe sprecyzowanie funkcji estetycznej sztuki.

Po lekturze analizowanego utworu łatwo można dostrzec, iż Pawłow przedstawia koncepcję analogiczną do rozumienia sztuki głoszoną przez twórcę międzywojnia - Gea Milewa, czołowego przedstawiciela bułgarskiego ekspresjonizmu. Omawiając status i pozycję wydawanego przez siebie czasopisma „Везни” („Waga”), twórca stwierdził: „W przyszłości „Wezni” będzie redagowane w tym samym duchu, co dotychczas. Z tą tylko różnicą, że szerzej reprezentowana będzie krytyka, która ze swej strony zostanie poszerzona poza specjalistyczne ramy literatury, malarstwa, muzyki, teatru. Nasze stanowisko w każdej krytyce będzie (...) nie tylko ściśle estetyczne, lecz jednocześnie etyczne; ponieważ – człowiek jest dla nas przede wszystkim etyczny; a głównie – człowiek artysta. Nie ma estetyki, która byłaby bezwzględnie estetyczna. Estetyka jest jednocześnie także etyczna – siłą prostego faktu, że wszelki przejaw estetyczny – każdy utwór artystyczny – każda sztuka – jest przede wszystkim

przejawem człowieka”<sup>24</sup>. Takie rozumienie literatury i sztuki stało się podstawą programu ekspresjonistycznego realizowanego przez Milewa. Międzywojenny twórca podkreślał status człowieka, jawiącego się jako podmiot literatury. „Człowiek przede wszystkim: i celem, i marzeniem, i pięknem, i miłością, i sztuką, i duchem, i światem i Bogiem”<sup>25</sup>. To obraz literatury, w której centrum znajduje się jednostka ludzka, mieszcząca się w kategoriach etycznych. Tym samym sfera liryki jawi się jako swoista przestrzeń prawdy.

Nieobiektywne oceny krytyki literackiej, prowadzące bezpośrednio do uniemożliwienia odbioru twórczości poety, pozbawiają go statusu twórcy. Podmiot mówiący w analizowanym wierszu Pawłowa nie przebiera w słowach, uznając, że stał się ofiarą oprawców-zabójców. Jedynym sensownym wyjściem z tego trudnego do zaakceptowania położenia okazuje się samobójstwo. Oczyma wyobraźni poeta konstruuje nawet formę własnego nekrologu. Obraz śmierci w prezentowanym utworze ma wiele aspektów. Należy zwrócić uwagę na kluczowe słowa o nienaturalności śmierci poety. Dla twórcy kres ziemskiego życia oznacza jedynie fizyczną nieobecność, natomiast myśl pozostaje nieśmiertelna dzięki spuściźnie artystycznej. A więc ponownie powraca antyczna formuła *non omnis moriar*. Według Pawłowa zabójcza może okazać się jedynie pseudokrytyka literacka, pozwalająca sobie na nieuzasadnione, niesłuszne oskarżenia. Nienaturalność śmierci można także odczytać jako obecność zła we wszechświecie, które zawsze jest zamachem na naturę człowieka.

Ostatecznie śmierć może także wyzwolić wulgarną agresję, czego przykładem jest następujący wiersz:

*Репетиция за галатанц*

Госпожице Смърт! Уважаема.  
Уважаема!  
Моят танец е леко старичък.  
Старичък.  
Вие сте все така младичка.  
Младичка!  
Хоп, две крачки на левичко?  
Левичко!  
Що ме теглиш на десничко!  
Десничко!  
Аз ли съм кавалерът,

*Próba przed uroczystym tańcem*

Panienko Śmierć! Moja droga.  
Moja droga!  
Mój taniec jest ciut stareńki.  
Stareńki.  
A panienka taka młodziutka!  
Młodziutka!  
Hop i dwa kroki w lewo?  
Lewo!  
Dlaczego prowadzisz w prawo!  
Prawo!  
Czy przypadkiem nie ja jestem kawalerem,

<sup>24</sup> W. Gałązka, *Tradycja i współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983, s. 38-39.

<sup>25</sup> Idem, s. 39.

курвичко!  
 Курвичко!  
 Или ти ще ме водиш, слънчице?  
 Слънчице...  
 А защо твоят танц ми повдига... Онова..  
 Как да го назова... Как да го назова?...  
 И защо ти се изчервяват костите?  
 Костите?...  
 Ох, сладост моя,  
 парче непредвидено!  
 Ох, ох, ох!  
 И пак ох!  
 Ритай, тракай, госпожичке!  
 (Репетиция за галатанц в: *Появяване*, с. 27.)

kurewko!  
 Kurewko!  
 Ty chcesz prowadzić, słoneczko?  
 Słoneczko...  
 Dlaczego nasz taniec mi unosi... Tego..  
 Jak go nazwać... Jak go nazwać?  
 Dlaczego butwieją ci kości?  
 Kości?...  
 Och, słodczy moja,  
 nieprzewidziana sztuko!  
 Och, och, och!  
 I jeszcze raz och!  
 Wierzgaj, szczękaj, panienczko!

Utwór przywołuje scenę repetycji przed mającym się odbyć w niesprecyzowanej przyszłości uroczystym balem. Parę tańczących tworzą podmiot liryczny oraz Śmierć, przedstawiona jako młoda dziewczyna i jednocześnie kościotrup. Zaprezentowany obraz jest kolejną Pawłowowską odsłoną znanego literaturze motywu tańca śmierci. Okazuje się więc, że motyw śmierci rozwijany od epoki średniowiecza jest tematem fascynującym zarówno dla sztuki dawnej, jak i nowiej. Poeta współczesny w zaskakujący sposób transponuje średniowieczną tematykę literacką. Wyraźnie zmienia się rola, artystyczne przedstawienie oraz znaczenie samej śmierci.

Jak już wspomniano wcześniej motyw tańca śmierci proponowany przez literaturę i sztukę średniowieczną jawił się jako próba oswojenia się ze śmiercią. Przerazenie zbliżającym się kresem życia łączyło się z osobliwą fascynacją momentem przejścia. Śmierć w swych mediewistycznych przedstawieniach często zjawiała się jako ruchliwy, bezwzględny, podrygujący trup lub kościotrup, wyciągając entuzjastycznie rękę do swej ofiary, którą zamierza porwać. Prowadzonym tańcem demonstrowała swój triumf i zwycięstwo nad życiem i światem. W tradycyjnych obrazach tańca śmierć była postacią centralną, zaś prowadząc płasy, budziła strach swoim opętaniem i prześmiewczą radością. Alegoria tańca śmierci miała wskazywać przede wszystkim nieuchronny, śmiertelny los człowieka, ale także wyrażała rozczarowanie marnością świata.

We współczesnym poetyckim obrazie to podmiot liryczny jest stroną dominującą i prowadzącą taniec, czym automatycznie pozbawia śmierć przymiotów przerażenia i grozy. Zasłaniając się maską *quasi*-grzeczności, eleganckich manier manifestuje jednocześnie własną wulgarność i obsceniczność. Ukształtowanie rytmiczne utworu oddaje ruch i rozmach tańca. Efekt maksymalnej ekspresji zostaje

uzyskany dzięki zabiegowi wulgaryzacji języka oraz kreowanych obrazów. Liryczne „ja” upaja się tańcem, który przeradza się w swoistą, absurdalną orgię. Śmierć potraktowana zostaje jako prostytutka i jej postać odarta z tajemniczości zupełnie nie emanuje przerażeniem, czy grozą. Dla współczesnej sztuki znane są niepokojące przedstawienia aktu seksualnego kobiety ze szkieletami, które wzmagają grozę makabrycznością scen<sup>26</sup>. A więc przerażenie śmiercią nie jest już tak silne, jak jej możliwe perwersyjne przedstawienia. Utwór kontynuuje znany motyw niejednokrotności śmierci, na co wskazują repetycje tańca. Podobnie jak w motywach znanych z teatru absurdu śmierć nie jest finałem życia, jest etapem, który należy oswoić.

Wielokrotnie przeżywana sytuacja graniczna wpływa znacząco na napływ negatywnych emocji. Udręczony podmiot liryczny pogrąża się we wzmagającym się kryzysie psychicznym. Także ten trudny etap również znajdzie swój poetycki wyraz.

## **IV.2 Samotność/odizolowanie w cierpieniu**

Człowiek doświadczający sytuacji granicznej, według filozofii Karla Jaspersa, zyskuje szczególną wiedzę o swojej egzystencji. Bezpośrednia konfrontacja z zagrożeniem, cierpieniem czy śmiercią odkrywa w najwyższym stopniu przed jednostką prawdę o dramatyzmie i kruchości ludzkiego istnienia. W tym momencie ujawnia się także swoista bezzadność jako nierozłączny element życia. Dlatego doświadczenie dramatycznych wydarzeń w wielu przypadkach pogrąża człowieka w bezsilności, samotności i zagubieniu.

Podmiot liryczny utworów Pawłowa, doświadczając wielokrotnie sytuacji granicznych, dotyka tym samym tajemnicy cierpienia. Paul Ricoeur wykładając semiologię cierpienia stwierdza, iż jest to najpowszedniejsze i najbardziej wspólne ludziom doświadczenie<sup>27</sup>. Cierpienie dokonuje ogromnych spustoszeń w człowieku – przede wszystkim koncentruje go na sobie, zamyka we własnej przestrzeni. Świat wyższych uczuć zostaje niejednokrotnie podważony, a w skrajnych przypadkach zdaje się nie istnieć. Skala odczuć człowieka drastycznie się zmniejsza, a świat się odrealnia. Cierpienie przytłacza i zwykle rozumiane jest jako niezawinione lub zawinione

---

<sup>26</sup> B. Mamoń, *Taniec śmierci*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37, s. 16.

<sup>27</sup> P. Ricoeur, *Filozofia osoby*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PAT, Kraków 1992, s. 55.



doświadczenie zła<sup>28</sup>. Przejawem cierpienia jest jego skandaliczność i absurd. Doświadczenie cierpienia jest odczytywane także jako zamach na ludzką wolność, ewokując poczucie bezradności i bezwoli<sup>29</sup>.

Cierpienie prowadzi do kryzysu odmienności, który Ricoeur określa terminem „odizolowanie”<sup>30</sup>. Człowiek pozostaje we własnym osamotnieniu, pogrążony w nieodpartym poczuciu, że cierpi jako jedyny na świecie, co wyróżnia i odróżnia go od wszystkich innych. Wraz z cierpieniem jednostka doświadcza bolesnej niekomunikatywności. Pogrążenie się we własnym cierpieniu nakazuje myśleć, że nikt inny nie może jej zrozumieć, ani tym bardziej pomóc. Między człowiekiem a światem zewnętrznym wyrasta nieprzewyciężony mur samotności wynikającej z cierpienia<sup>31</sup>.

W końcu cierpienie także wymusza introspekcję, skłania do podejmowania niełatwych kwestii. „Cierpienie w swoim podmiotowym wymiarze, jako fakt osobowy, zamknięty w konkretnym i niepowtarzalnym wnętrzu człowieka, wydaje się jakby niewyraźne oraz nieprzekazywalne, – ale równocześnie, nic tak jak ono, nie domaga się, w swej właśnie „podmiotowej rzeczywistości”, podjęcia refleksji, ujęcia w kształt wyrazistego problemu, postawienia radykalnych pytań i szukania odpowiedzi”<sup>32</sup>. Jednak okazuje się, że wobec pytań o istotę i sens cierpienia człowiek najczęściej pozostaje intelektualnie bezradny.

Podmiot liryczny w poezji Pawłowa, doświadczając cierpienia, czyni próby możliwie wszechstronnego opisanie własnych niełatwych odczuć i stanów psychicznych:

*Втора самота*

*На Добру Жотев*

Най-извратената самота -  
сам сред милиардите себеподобни.  
Сам.  
Като дърво,  
загубено  
в гора.  
Тълпа от самотници -

*Druga samotność*

*Dobremu Żotewowi*

Skrajnie perwersyjna samotność –  
sam wśród miliardów sobie podobnych.  
Sam.  
Jak drzewo,  
zagubione  
w lesie.  
Tłum samotników -

<sup>28</sup> K. Stachewicz, *O cierpieniu i miłosierdziu*, „Znak” 2006, nr 4, s. 15-16.

<sup>29</sup> T. Gadacz, *Enigma cierpienia*, [w:] *Ku jedności świata*, (red.) M. Bardel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 515-518.

<sup>30</sup> P. Ricoeur, op. cit., s. 57.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Jan Paweł II, *O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) H. Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 442.

смешно и страшно -  
огледално размножен един и същи образ.  
Себеповторение до себеобезсмисляне.  
Сомнамбулни движения.  
Сън, който сънува самия себе си.  
Любов? Към кого?  
Към отразеното в огледалото?  
(...)  
(Втора самота в: *Появяване*, с. 4)

śmieszne i straszne –  
jeden i ten sam obraz lustrzanie rozmnożony.  
Powtórzenie siebie aż do nonsensu.  
Lunatyczne ruchy.  
Sen, który śni samego siebie.  
Miłość? D kogo?  
Do odbicia w lustrze?  
(...)

Bez wątpliwości cierpienie człowieka rodzi deprymujące poczucie osamotnienia. Podmiot liryczny usiłuje dokonać oglądu własnego wnętrza - odkrywa istnienie niewysłowionej pustki, udręki oraz żalu. Tym razem to cierpienie wymusza autorefleksję lub jak określił to Jan Paweł II „w głębi każdego z osobna cierpienia doświadczanego przez człowieka, nieodzownie pojawia się pytanie: dlaczego? Jest to pytanie o powód, o rację, zarazem pytanie o cel (po co?), w ostateczności zaś zawsze pytanie o sens”<sup>33</sup>. U Pawłowa liryczne „ja” zdaje się odkrywać jeszcze inne strony tego stanu - skandaliczność cierpienia, wobec którego świat absolutnych wartości nie ma racji bytu. Przeżywany dramat wewnętrzny skłania do zadawania retorycznych pytań o możliwość istnienia miłości w świecie, szanse zaakceptowania własnej osoby oraz szanowana samego siebie jako istoty ludzkiej.

Wizja poetycka przedstawiona przez podmiot mówiący ukazuje świat pełen samotnych ludzi, między którymi brak jest jakiejkolwiek więzi kształtowanej przez zrozumienie. Jednostka pogrąża się w coraz to większym osamotnieniu, nie będąc w stanie przezwyciężyć ciężaru izolacji i niesprecyzowanych barier, dzielących ją od drugiego człowieka. Ale niezdolność do rozmowy, jak twierdzi Hans-Georg Gadamer, może być także wynikiem oporu wobec porozumienia pozornego<sup>34</sup>. Być może ze względu na powierzchowny, nieautentyczny charakter relacji podmiot liryczny wybiera postawę milczenia, przeciwstawiając się potencjalnym sztucznym, nieautentycznym relacjom z bliźnim.

Okazuje się, że cierpiący człowiek nie tylko pogrąża się w coraz to większej samotności, ale także nie jest w stanie zaakceptować własnego życia i postępowania. W analizowanym wierszu ten stan unaocznia niepokojący i niestereotypowy motyw lustra. Camus objaśnia: „podobnie obcy, który w pewnych chwilach wychodzi na nasze

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> H. G. Gadamer, *Niezdolność do rozmowy*, tłum. B. Baran, „Znak” 1980, nr 3, s. 369.

spotkanie z lustra, brat bliski, a jednak niepokojący, którego odkrywamy we własnych fotografiach, to także absurd”<sup>35</sup>.

Cierpienie dokonuje w człowieku ogromnych spustoszeń emocjonalnych. Ricoeur wymownie stwierdza: „cierpienie dowodzi mi tego, że jestem podzielny w przestrzeni, że jestem zbiorem części i przyszłym prochem”<sup>36</sup>. Cierpienie prowadzi do poważnego kryzysu tożsamości. Natomiast niemożność udzielenia odpowiedzi na zasadnicze pytanie „kim jestem?”, rodzi bezmierne poczucie strachu. Następstwem takiego stanu są poetyckie próby swoistej samoidentyfikacji:

*Плач на едно бившо куче*

Братя мои, разнородни кучета.  
Простете ми.  
Аз изневерих.  
Предадох ви.

(...)

Благодаря ви.  
И простете.  
Недостоем бях.

Сега не знам къде съм точно.  
И какъв?  
Замерям с камъни  
четирикракото си минало,  
облайвайки  
двукракото си настояще...  
Макар да съм достоен за съчувствие,  
не ми прощавайте.  
Предадох себе си.  
И вас предадох.  
Сбогом.  
Но кому?

(Плач на едно бившо куче в: *Появяване*, с. 16)

*Плач pewnego byłego psa*

Bracia moi, wszelkiej maści psy.  
Wybaczcze mi.  
Zdradziłem.  
Zaparłem się

(...)

Dziękuję wam  
I wybaczcze.  
Byłem niegodny!

Teraz nie wiem, gdzie dokładnie jestem.  
I kim jestem?  
Mierzę kamieniami  
czworonożną przeszłość,  
obszczekując  
dwunożną terażniejszość...  
Gdybym chociaż był godny współczucia,  
nie wybaczcze mi.  
Zaprzedałem siebie.  
I was zaprzedałem.  
Żegnam się.  
Ale z kim?

Podmiot liryczny prezentowanego wiersza nie dostrzega już obecności drugiego człowieka. Co gorsza - upatruje przyczyny owej pustki we własnych czynach i postawie. Nie poznajemy jednak powodu tak bezwzględnej i surowej oceny własnego „ja”. Wydaje się jednak, że zmiany sposobu myślenia są wynikiem postępującego kryzysu tożsamości. Wraz z upływem czasu problem ten staje się coraz bardziej wyraźny, naglący i domagający rozwiązania. Jednak nie mamy już tylko do czynienia

<sup>35</sup> A. Camus, op. cit., s. 76.

<sup>36</sup> P. Ricoeur, *Trwoga rzeczywista i złudna*, tłum. P. Kamiński, „Znak” 1982, s. 325.

z nierozwikłaną kwestią „kim jestem?”, ale pojawiają się także inne kluczowe pytania: „dokąd zmierzam?” oraz „skąd pochodzę?”. Poczucie zaburzenia relacji czasowych, zawarte w analizowanym wierszu, zdradza niemoc w definiowaniu własnej kondycji. Liryczne „ja” nie jest w stanie określić własnych korzeni, ani też snuć wyobrażeń dotyczących przyszłości. Podmiot liryczny szczerze wyznaje, że nie tylko nie pojmuje swego teraźniejszego położenia, ale także ma niepewne skojarzenia odnośnie własnej przeszłości i przyszłości. Rację ma więc Simone Weil, twierdząc, iż „nieszczęście jest przede wszystkim anonimowe, tych, których wzięło w niewolę, pozbawia osobowości, czyni z nich rzeczy”<sup>37</sup>.

Poważny kryzys ujawnia się także w motywie pragnienia konfesji. Liryczne „ja” dręczy ogromne poczucie winy i świadomość popełnienia grzechu. Jednocześnie pojawia się doznanie przykrego wstydu oraz zwiedzenia samego siebie i innych ludzi. Weil w następujący sposób tłumaczy podobny stan: „nieszczęście doprowadza do stwardnienia i rozpacz, bo samą głębię duszy piętnuje, jak rozpalonym żelazem, pogardą, odrazą, a nawet wstrętem do samego siebie – owym poczuciem winy i zmazy, które logicznie powinno być wynikiem popełnienia zbrodni, ale nie jest”<sup>38</sup>.

Kiedy cierpienie nie przemija i staje się coraz bardziej dojmujące, drugi człowiek zaczyna się jawić jako wróg, ten, który przyczynia się do cierpienia<sup>39</sup>. Jednostka może uzewnętrznić własną bezradność poprzez agresję - obelgi, inwektywy, czy zniewagi.

*Тъжно пояснение с весел напев*

Обвиняват ме, че съм човек без  
корен.  
Тези същите!  
Тези същите...  
Дето най-жестоко ме обрулиха.  
Като плод зелен!  
Като плод зелен...  
Аз узрях без корен и без слънчев лъч.  
На лунна светлина!  
На лунна светлина...  
(...)

(Тъжно пояснение с весел напев в: *Появяване*, с. 29)

*Smutne objaśnienie z wesołą melodią*

Obwiniają mnie, że jestem człowiekiem bez  
korzeni.  
Ci sami!  
Ci sami...  
Którzy najokrutniej mnie stracili.  
Niczym owoc zielony!  
Niczym owoc zielony...  
Dojrzałem bez korzeni i bez promieni słońca.  
W księżyca świetle!  
W księżyca świetle...  
(...)

<sup>37</sup> S. Weil, *Miłość Boga a nieszczęście*, tłum. H. Malewska, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) H. Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 364-365.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 368.

<sup>39</sup> A. Camus, op. cit., s. 76.

Zaprezentowany utwór kreuje obraz człowieka cierpiącego, jednak akcentuje głównie jego poczucie upokorzenia. „Upokorzenie zaś to gwałtowny stan całej istoty cielesnej, zrywającej się przeciw zniewadze, lecz zmuszonej się pohamować z powodu bezsilności lub strachu”<sup>40</sup>. Wewnętrzny bunt wobec dyshonoru zadanego przez bliźnich zostaje złagodzony świadomością własnej bezbronności. Symultaniczność uczuć klarownie oddaje schemat wiersza. Graficzna konstrukcja zakłada podwójne powtórzenie wybranych wersów. Paralelizm wierszy zakłóca jedynie różnica w użyciu znaków interpunkcyjnych. W pierwszej wersji zostaje zastosowany wykrzyknik, a w kolejnej wielokropek. Wybrana strategia poetycka pozwala za pomocą znaków graficznych oddać odpowiednią intonację oraz podkreśla wymowę emocjonalną tekstu. Wersy opatrzone znakiem wykrzyknienia akcentują stanowczość, wewnętrzny bunt i kategoryczność oskarżenia skierowanego przeciwko niedookreślonymu adresatowi. Paralelne wersy zakończone wielokropkiem łagodzą ten ton, świadczą o swoistym niedopowiedzeniu myśli i jednocześnie wprowadzają także nutę zwątpienia w sens przypisywania winy innym.

Obecna w wierszu ironia kontroluje nadmierną chęć eksponowania wewnętrznego bólu. Także daje szanse utemperowania ekspresji pejoratywnych uczuć, dlatego poetyckie sygnały zawiedzenia drugim człowiekiem w poezji Pawłowa, nigdy nie przerodzą się w otwartą nienawiść i odrazę.

Ale obok znaków świadczących o procesie destrukcji osobowości jednostki, cierpienie może otwierać się na transcendencję:

#### *Хладна изповед*

Късно е вече.  
 Лекомислено пропилах живота си -  
 нямах воля дори за престъпник.  
 А талант -  
 точно такъв! -  
 беше ми дал,  
 Господи.  
 (Твоят поглед не ме смразява.)

Късно е вече.  
 Нито Ти,  
 Господи!  
 Нито -  
 Дявола!  
 Идвам при вас,

#### *Chłodna spowiedź*

Późno już.  
 Lekko myślnie zrujnowałem swoje życie –  
 nawet nie udało mi się zostać przestępcą.  
 A talent –  
 właśnie taki! –  
 dałeś mi Ty  
 Boże.  
 (Twoje spojrzenie nie przemienia w kamień.)

Późno już.  
 Ani Ty  
 Panie!  
 Ani –  
 Diabeł!  
 Idę do was,

<sup>40</sup> S. Weil, op. cit., s. 362.

както в старчески дом:  
по-младият старец -  
на посещение.  
(Твоят поглед не ме изгаря.)  
Нито топъл,  
нито студен  
се явявам пред Тебе,  
Господи.  
Пожали хладния.  
(А ми е все едно.)  
(Хладна изповед в: *Появяване*, с. 1.)

jak do domu starców:  
młodszy starzec –  
w odwiedziny.  
(Twoje spojrzenie nie spala.)  
Ani ciepły,  
ani zimny  
zjawiam się przed Tobą,  
Panie.  
Zlituj się nad chłodnym.  
(Mnie wszystko jedno.)

Wiersz staje się otwartym i bezpośrednim wyznaniem podmiotu mówiącego. Ujawnia postawę człowieka pełną sceptycyzmu i niewiary w sens istnienia świata, a także znaczenia własnej egzystencji. Wnętrze lirycznego „ja” przepełnia poczucie zaprzepaszczenia własnego życia we wszystkich możliwych aspektach. Okazuje się, że jednostki nie zdołały ocalić wartości, które respektowała i którym służyła. Podobnie twórczość poetyka nie przyniosła spodziewanego spełnienia. Bilans życia zostaje przeprowadzony bez zbędnych emocji, co potwierdza sam tytuł wiersza „chłodna spowiedź”.

Liryczne „ja” dąży do zerwania więzi ze światem, co symbolicznie obrazuje motyw wędrowni do Boga. Wyobrażenie poetyckie ukazuje potencjalne losy bohatera, który niczym opuszczony i nikomu niepotrzebny starzec prosi, wręcz domaga się litości. Taki wizerunek człowieka zasługuje na współczucie i zrozumienie. Obraz Najwyższego zostaje odarty z boskości, co potwierdza chęć przeprowadzenia partnerskiego dialogu. Podmiot mówiący wydaje się być zmęczony życiem, brak mu siły na zbędną trwogę, zdaje sobie sprawę, że żadna nowa sytuacja egzystencjalna nie wywoła już zaskoczenia ani zdziwienia. Liryczne „ja” nie zadaje pytań o sens egzystencji, czy cierpienia. Dominuje raczej atmosfera rezygnacji, beznamiętności i oziębłości w stosunku do rzeczywistości doczesnej i wiecznej.

Stan, w którym znajduje się podmiot liryczny Anna Legeżyńska nazywa bezdomnością egzystencjalną. Oznacza się ona poczuciem utraty więzi człowieka z transcendencją, brakiem możliwości uporządkowania świata. Stan świadomości bohatera lirycznego cechuje poczucie absurdu, dezorientacja w skali uniwersalnych wartości (dobro i zło, życie i śmierć, Bóg i nicość) oraz poczucie zagrożenia bytu<sup>41</sup>.

Cierpienie ludzkie samo w sobie stanowi jakby swoisty „świat”, który bytuje

<sup>41</sup> A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 37.

wraz z człowiekiem, pojawia się w nim i przemija, a czasem nie przemija, ale utrwała się w nim i pogłębia<sup>42</sup>. Wtedy cierpienie może także prowadzić do swoistej niemożności w mówieniu.

### IV.3 Milczenie - niemożność w mówieniu

Antoaneta Alipiewa komentując dorobek poezji bułgarskiej drugiej połowy XX wieku, stwierdza, że można ją metaforycznie określić jako symultaniczną obecność „mowy i milczenia”<sup>43</sup>. W konsekwencji analiza krytycznoliteracka nie może ograniczyć się do interpretacji powstałych utworów artystycznych, ale powinna objaśniać także to, co zostało celowo i świadomie przemilczane. Tym samym Alipiewa zwraca uwagę, że dla twórczości lirycznej milczenie jest momentem równie znaczącym jak wypowiedziane słowo poetyckie.

Pawłow, nawołujący do wolności twórczej został brutalnie i bezpardonowo zaatakowany przez krytykę literacką i tym samym wyrugowany z życia literackiego. Poeta zdawał sobie sprawę, że twórczość liryczna, powstająca w warunkach ścisłej ideologicznej kontroli, posiada niewielkie szanse, by odbiorca usłyszał jej głos prawdy<sup>44</sup>. Odpowiedzią na nieobiektywne oceny krytyki literackiej było wybranie postawy outsidera i decyzja o czasowym milczeniu. Odmowa publikacji wierszy przyczyniła się do poważnego kryzysu twórczego. W latach 70-tych Pawłow zaprzestał aktywności poetyckiej, zwracając własne zainteresowanie w stronę twórczości kinowej i teatralnej. Powstały w tym okresie scenariusze filmowe między innymi *Спомен за близначката* (*Wspomnienie o bliźniaczce*)-1976, *Чуѝ немела* (*Usłysz koguta*)-1978, *Илюзия* (*Iluzja*)-1980, oraz *Бяла магия* (*Biała magia*)-1982 oraz sztuki teatralne: *Бунт в неделя* (*Bunt w niedzielę*)-1968, *Стари неща* (*Stare rzeczy*)-1970, *Древна трагедия* (*Tragedia antyczna*)-1972. Twórca niechętnie wspomina jeden z najtrudniejszych okresów swojego życia:

W jednym i tym samym czasie znalazłem się w położeniu, mającym dwa różne wymiary: była to jednoczesność bycia żywym i martwym człowiekiem<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Jan Paweł II, op. cit., s. 440-441.

<sup>43</sup> zob. А. Алипиева, *Поезията днес - говор и мълчание*, [w:] eadem, *Четене на себе си*, op. cit., s. 18-25.

<sup>44</sup> В. Стефанов, *Българска литература XX век*, op. cit., s. 349.

<sup>45</sup> К. Павлов, *Записки 1970 – 1993*, Жанет-45, Пловдив 2000, s. 129.

Cierpienie okalecza zdolność mówienia, zdolność wykonywania czynności, zdolność opowiadania o sobie, zdolność szanowania samego siebie, jako osoby działającej moralnie<sup>46</sup>. Cierpienie zadaje ciosy funkcji opowiadania o sobie, co poważnie utrudnia proces ustanawiania osobowej tożsamości<sup>47</sup>. Okres milczenia poety to czas napiętego skupienia. Poeta milczy, nie będąc w stanie wysławić własnego cierpienia. Pojawiają się uczucia i myśli, którymi nie da się podzielić z drugim człowiekiem. Doświadczenie niekomunikatywności okazuje się niezwykle bolesne, rodzi poczucie braku wyjścia z zaistniałej sytuacji oraz skazuje doświadczenie egzystencji na byt w próżni. Rodzi się retoryczne pytanie o możliwość kontaktu z bliźnim, cytując słowa Marii Janion: „co powala jednemu zrozumieć drugiego, temu, który mówi, pojmować tego, który milczy?”<sup>48</sup>.

Milczenie twórcy, raczej pozbawione wielu późniejszych poetyckich komentarzy czy artykulacji, zawiera w sobie myśl o godności i heroicznej bezkompromisowości jednostki oraz wierności dla obranego kodeksu moralnego. Wiersze, w których można odnaleźć motyw milczenia to *Интервью в утробата на кита* (*Wywiad w brzuchu wieloryba*) i *Въздушна целувка* (*Powietrzny pocałunek*).

(...)  
- Страшно беше,  
скучно стана -  
пушех и мълчах,  
мълчах и пушех...

(...)  
(*Интервью в утробата на кита* в: *Стари неща*, с. 74)

(...)  
- Było strasznie,  
potem zrobiło się nudno –  
paliłem papierosy i milczałem,  
milczałem i paliłem<sup>49</sup>...

(...)

(...)  
...А когато урунгелите\* гребнат от оловото  
и наляят в неразумното ми гърло,  
за да запечатат гласните ми струни,  
аз докосвам обгорелите си устни с длан,  
и протягайки след миг напред ръката,  
им провождам моята целувка...

(...)  
\* Разликата между урунгелите и  
урунгелите е, както при ангелите

(...)  
...А kiedy arcyzwyrodnialcy\* zaczerpną ołowiu  
i wleją do mojego niemądrego gardła,  
aby położyć pieczęć na strunach głosowych,  
wtedy dotknę dłonią poparzonych warg,  
na moment wyciągając ku nim rękę,  
poślę im całusa...

(...)  
\* Różnica pomiędzy zwyrodnialcami a  
arcyzyrodnialcami jest taka, jak między aniołami

<sup>46</sup> P. Ricoeur, op. cit., s. 57.

<sup>47</sup> Idem, s. 58.

<sup>48</sup> M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2003, s. 54.

<sup>49</sup> K. Pawłow, *Wywiad w brzuchu wieloryba*, przeł. T. Dąbek-Wirgowa, „Literatura na Świecie” 1984, nr 10, s. 283.



Milczenie, wybrane przez poetę w momencie poważnego kryzysu duchowego, ma wiele wymiarów. Pierwszy z przytoczonych fragmentów wierszy w sposób lapidarny wskazuje na stan ciszy, która zapadła w momencie odmowy publikacji wierszy. Kolejny fragment wyjątkowo plastycznie ukazuje grono bohaterów-zwyrodnialców dążących do pełnej kontroli nad słowami, wypowiedzianymi przez podmiot mówiący. W obu przypadkach skutkuje to dramatycznym ograniczeniem wolności i dotkliwym poniżeniem jednostki, co kategorycznie odbiera szanse na zachowanie własnej tożsamości.

Poeta i krytyk literacki Ani Iłkow twierdzi, iż Pawłow udowodnił, że słowo posiada niezwykle status ontologiczny, że milczenie nie jest pauzą w mówieniu, ale innym rodzajem głosu – bogatszym, bardziej przerażającym<sup>50</sup>. Jeszcze inaczej objaśnił poetyckie milczenie literaturoznawca Swetłozar Igow: jego zdaniem przymus milczenia niesie w sobie niezwykle przesłanie i ma status fenomenu w bułgarskiej kulturze. Paradoksalnie okazuje się, że nawet represje polityczne mogą stać się owocne dla sztuki. Dzieje się tak, ponieważ jedynie twórca ma prawo wyznaczyć granicę między własnym słowem a milczeniem<sup>51</sup>. A więc milczenie twórcy może stać się kluczowe dla kultury, której wolność jest skutecznie ograniczana. Ponieważ reakcją na mowę jest najczęściej słowna odpowiedź, natomiast na milczenie – duchowa jedność<sup>52</sup>.

Pawłow nie uchyla się od osobistego komentarza, związanego z trudnym wyborem poetyckiego milczenia.

Słowo jest bardzo szerokim pojęciem. Mowa i pismo są tylko jednym z ważniejszych przejawów słowa. Słowem wyraża się każdy rodzaj sztuki (muzykę, malarstwo). Słowo jest obietnicą. W tym sensie i milczenie staje się słowem. Słowem, które domaga się roszczeń<sup>53</sup>.

Dla poety wieloletnie milczenie okazuje się szansą na ponowne poetyckie narodziny. Milczenie nie jest kresem, ale etapem, który domaga się wytrwania/przetrwania. „Powstaje pęknięcie między chęcią mówienia i niemożnością

---

<sup>50</sup> А. Илков, *Константин Павлов и неговата поезия*, [в:] К. Павлов, *Персифедрон*, Издателство Анупис, София 2001, с. 18.

<sup>51</sup> С. Игов, *Две писма от ноември 1982 година*, „Прилеп” 1990, бр. 2, с. 11.

<sup>52</sup> А. Алипиева, *op. cit.*, с. 22.

<sup>53</sup> К. Павлов, *op. cit.*, с. 121-122.

mówienia. I właśnie w tej rozpadlinie chęć mówienia nabiera mimo wszystko kształtu jako skarga (...). Skarga jednocześnie wypływa z „ja”, wyrwana z głębi ciała i kieruje się ku innemu jako prośba, jako wołanie o pomoc”<sup>54</sup>. Skarga w twórczości poetyckiej Pawłowa zyskuje niezwykle, artystyczny wymiar.

#### IV.4 Cicha skarga

Język poetycki Pawłowa raczej unika realizacji eksperymentatorskiego pomysłu artystycznego i prezentuje niechęć do eksperymentów formalnych<sup>55</sup>. Wypowiedź liryczna, często lakoniczna, prowokuje odbiorcę przede wszystkim licznymi aluzjami, obecnością nonsensu, dysonansów oraz częstymi zmianami intonacji<sup>56</sup>. Jednak wiersz *Точно тогава* (*Dokładnie wtedy*) w oczywisty sposób odchodzi od generalnych założeń Pawłowowskiej wypowiedzi poetyckiej.

<i>Точно тогава</i>	<i>Dokładnie wtedy</i>
<i>На Валери Петров</i>	<i>Waleremu Petrowowi</i> <sup>57</sup>
Когато мракът влезна вътре в мен	Kiedy moje wnętrze ogarnął mrok
и се превърна в режещи кристали...	i przemienił się w tnące kryształy...
И когато...	I kiedy...
И след това.	I po tym.
И бездната, когато.	I otchłań, gdy.
И мъката душевна.	I duchowa męka.
И болката физическа.	I ból fizyczny.
И кучката-съдба.	I psi-los.
Все пак, над всичко - мракът!	Jednak, ponad wszystkim mrok!
Тогава точно - слънчев лъч (случаен?, преднамерен?, честен?, подъл? Все едно!)	Wtedy dokładnie – promień słońca (przypadkowy?, zamierzony?, szczery?, podły? Wszystko jedno!)

<sup>54</sup> P. Ricoeur, op. cit., c. 58.

<sup>55</sup> zob. T. Dąbek-Wirgowa, *Z nowej poezji bułgarskiej*, op. cit., s. 287.

<sup>56</sup> por. P. Ликова, op. cit., c. 121-133.

<sup>57</sup> Waleri Petrow – bułgarski poeta, dramaturg i scenarzysta, debiutujący w 1939 roku tomem *Птици към север* (*Ptaki w stronę północy*). Twórczość poety została poddana surowej krytyce w roku 1949 wraz ukazaniem się zbioru *Стихотворения* (*Wiersze*), co skutkowało kilkunastoletnią odmową publikacji utworów.

с копринена гальовност  
и метална якост  
провисна в тъмнината.

Благодаря ти, слънчев лъч. Безценен дар!  
Божествен знак!

Искра от обич!  
Избавител!  
Благодаря! Благодаря! Благодаря!  
Сега вися. -  
Успокоен.  
Щастлив.  
Не чувствам мъка.  
Няма болка.  
И не съм отчаян!  
Полношвам се  
на слънчевия лъч.  
Копринена гальовност  
и метална якост -  
около моя жилава врат.  
(Точно тогава в: *Появяване*, с. 3.)

pieszczotą jedwabiu  
i mocą metalu  
zawisł w mroku.

Dziękuję ci, promieniu słońca. Darze bezcenny!  
Znaku Boży!

Płomieniu miłości!  
Zbawicielu!  
Dziękuję! Dziękuję! Dziękuję!  
Teraz wiszę.  
Spokojny.  
Szczęśliwy.  
Nie czuję bólu.  
Nie ma cierpienia.  
Nie ma rozpacz.  
Kołyszę się  
na promieniu słońca.  
Pieszczota jedwabiu  
i moc metalu –  
wokół mojej twardej szyi.

Analogię, co do struktury i wymowy prezentowanego utworu, można odszukać w wierszach *Плачат нещата*<sup>58</sup> (*Płaczą rzeczy*) i *Плачат нещата (втори вариант)*<sup>59</sup> (*Płaczą rzeczy (drugi wariant)*). Wskazane obrazy liryczne świadczą o fakcie, iż poecie nie jest obca modernistyczna praktyka intymnego „obnażania duszy”, a więc szczerą, głęboką spowiedź liryczną. Wskazane wiersze zaskakują rozbudowaną metaforiką oraz wieloznaczną alegorią.

Utwór *Dokładnie wtedy* zostaje ofiarowany Waleremu Petrowowi, współczesnemu poecie bułgarskiemu, debiutującemu jeszcze w okresie międzywojnia. Chociaż zamysł dedykacji najprawdopodobniej wskazuje na chęć wypełnienia dialogu z drugim człowiekiem, to jednak pomiot liryczny pozostaje w izolacji i samotności. Tym samym skarga wypowiedziana z pozycji odosobnienia staje się szczególnie wymowna. Analizując treść wiersza, poza wskazaną dedykacją, nie sposób doszukać się obecności bliźniego. Rozważając przyczyny samotności, należy zwrócić uwagę na kondycję podmiotu lirycznego.

Perspektywa kompleksowego odczytania utworu ukazuje skrajnie pesymistyczną wizję człowieka, który boleśnie przeżywa własną bezradność i samotność wobec cierpienia i bólu. Metafora mroku, ogarniającego wnętrze podmiotu

<sup>58</sup> К. Павлов, *Агонио сладка*, Факел, София 1991, с. 9.

<sup>59</sup> К. Павлов, op. cit., с. 53-54.

mówiącego ujawnia „nieznośność” cierpienia i bólu, prowadzącą jednostkę do poczucia zagubienia w świecie egzystencji. Konstrukcja utworu przewiduje kilka wersów, rozpoczynających się spójnikiem „i”, stanowiących urwane, niepełne, czy niedokończone zdania. Zastosowana technika poetycka w doskonały sposób obrazuje wewnętrzne pragnienie podmiotu lirycznego wyartykułowania skrajnych uczuć. Zapis niepełnych zdań świadczy, że mówiące „ja” napotyka olbrzymie trudności w werbalizacji własnych emocji.

W analizowanym wierszu zawarte są różnorodne alegorie: „mrok”, „ciemność”, „kryształ”, „otchłań”, „promień”, „jedwab”, „metal”. Nie trudno odnieść wrażenie, że współczesny poeta podejmuje dialog z estetyką symbolizmu bułgarskiego. Symbolizm odegrał bardzo ważną rolę w omawianej literaturze w zakresie kształtowania języka poetyckiego i lirycznych wartości artystycznych<sup>60</sup>. U podstaw symbolizmu leżało przekonanie o nietrwałości, złudności życia materialnego, które jawiło się jako cząstka bytu wiecznego, niepoznawalnego rozumem i zmysłami. W symbolu poetyckim upatrywano szansy wyrażenia istnienia niematerialnego, jakimi są duchowość, wieczność, czy absolut. Wojciech Gałązka twierdzi: „symbol miał być środkiem do ujawniania się ducha na zewnątrz, ale niepoznawalność bytu wiecznego, ogromny rozróż między nim, a światem materialnym, którego cząstką był także człowiek, wywoływały niepokój egzystencjalny, przynębnienie i rozpacz. Symbol miał je wyrażać wspierany odpowiednio organizowaną nastrojowością<sup>61</sup>.

W wierszu Pawłowa elementami dominującymi i wielokrotnie powracającymi są symbole „mroku” i „ciemności”, oddające nastrój smutku oraz poczucie samotności i zagubienia. W tradycji liryki bułgarskiej „poetą nocy i samotności”<sup>62</sup> jest określany Pejo Jaworow, przedstawiciel literackiego okresu moderny, prekursor symbolizmu. Wiersze poety powstałe w okresie fascynacji nurtem symbolizmu ukazują skrajnie subiektywny, wewnętrzny świat człowieka, będącego w nieustannym kryzysie psychicznym i duchowym. W rozumieniu Jaworowa twórczość liryczna staje się sposobem wyrażenia wewnętrznego stanu ducha jednostki. W konsekwencji nadrzędnymi motywami Jaworowskiej poezji są: brak poczucia bezpieczeństwa, niepewność, destabilizacja emocjonalna, samotność, czy brak nadziei. W lirycznym

---

<sup>60</sup> W. Gałązka, op. cit., s. 229.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>62</sup> С. Игов, *История на българската литература*, Издателство Сиела, София 2002, с. 534.

obrazowaniu twórcy sięga przede wszystkim po antonimiczne symbole: „jasności” i „mroku”, „dnia” i „nocy”, „życia” i „śmierci”, które wprowadzają element niedopowiedzenia i wieloznaczności. Motyw duchowego niepokoju jednostki, która ma świadomość niemożności łatwego pocieszenia w rzeczywistości ziemskiej, można odnaleźć w wierszu *Угасна слънце*:

*Угасна слънце*<sup>63</sup>

Угасна слънце, няма я луната,  
в небо звезди не ще изгреят пак!  
И аз лежа безсилен да се дигна  
изпод нависналия леден мрак!

(...)

И аз лежа безсилен да извикам  
в безмълвието гробно на нощта.

И аз лежа безсилен: срещу мене,  
с мъртвешки лъсък в хлътнали очи,  
чудовищния сън на вековете  
остава неподвижен и мълчи.

И няма да се дигна, да извикам:  
сковало ме, чудовището бди  
на устни с прясна кръв, последна капка,  
изсмукана из моите гърди...

*Słońce zagasło*

Słońce zagasło, nie ma księżycy,  
na niebie znowu nie wzejdą gwiazdy!  
Leżę bezsilny, nie mogąc się podnieść  
ponad zwisy lodowatego mroku!

(...)

Ja też leżę bezsilny, nie mogąc zakrzyczeć  
w grobowej ciszy tej nocy.

Ja też leżę bezsilny: obok mnie,  
nastał nieruchomy i milczy  
potworny sen wieków  
o martwym blasku w zapadniętych oczach.

Nie powstanę, żeby zakrzyczeć:  
jestem skuty, monstrum czuwa  
na wargach świeża krew, ostanía kropla,  
wyssana z mojej piersi.

Dojmujący nastrój grozy, niepewności i lęku zostaje osiągnięty poprzez zastosowanie symbolu totalnego mroku, pozbawionego światła księżyca, czy gwiazd. Poeta obrazuje świat jako przestrzeń koszmarnego chaosu, wobec którego jednostka staje się bezsilna i sparaliżowana. Chociaż podmiot liryczny prezentuje postawę sprzeciwu wobec barier i granic ludzkich możliwości<sup>64</sup>, to jednak nie jest w stanie dokonać czynu, zmieniającego status egzystencji. Tematem szczególnym poezji Jaworowa obecnym także w analizowanym utworze jest śmierć.

W tekście Pawłowa zauważamy także charakterystyczną nastrojowość, użycie konkretnych środków stylistycznych, które odsyłają czytelnika do założeń estetycznych jakże ważnego nurtu - moderny bułgarskiej. A więc język poetycki Pawłowa w tym przypadku bazuje na reminiscencji znanych kontekstów literackich. Aleksandr Kiosew konfrontując twórczość poetycką Jaworowa i Pawłowa stwierdza: bohater Jaworowa

<sup>63</sup> П. К. Яворов, *Събрани съчинения в пет тома, Стихотворения и стихотворни преводи*, т. 1, Български писател, София 1977-1979, с. 274.

<sup>64</sup> А. Личева, *Яворов: енциклопедия на различията*, [в:] *Българската литература - фигури на четенето*, (ред.) М. Кирова, Н. Чернокожев, Издателство Фигура, София 2000, с. 156.

cierpi, lecz zostaje ocalony. Natomiast jednostki charakteryzowane przez Pawłowa, mające swój prototyp w biografii poety, dążą do milczenia, ulegają rozkładowi duchowemu i psychicznemu, kierują się ku zagładzie. Odchodzą „na drugą stronę egzystencji”, pogrążając duszę w wymownym milczeniu<sup>65</sup>.

Wracając do analizowanego wiersza, symbole „mroku” i „ciemności”, ogarniające wnętrze podmiotu mówiącego sugerują uczucia, których werbalizacja jest znaczenie utrudniona. Następuje także nieoczekiwana metamorfoza mroku w tnące kryształy – „kiedy moje wnętrze ogarnął mrok/ i przemienił się w tnące kryształy”. Te dwa względnie ascetyczne wersy w sposób wyrazisty i wiarygodny obrazują doświadczenie traumy ludzkiej – obecność bólu fizycznego oraz cierpienia duchowego. Okazuje się, że człowiek, przeżywający przez dłuższy czas kryzys psychiczny nie jest w stanie dokonać obiektywnego oglądu rzeczywistości, a także nie jest zdolny zdefiniować własnego położenia. Obok idiomów „mroku” i „ciemności” w wierszu obecny jest symbol „otchłani”, który ma na celu wyrażenie poczucia nieskończoności. Zdaniem Gałązki niezmierzone przestrzenie ukazują „krajobrazy duszy, jej projekcję w bezmiarze czasu i przestrzeni – tajemniczym, niepokojącym”<sup>66</sup>. A więc poeta wykorzystuje symbolistyczną tendencję do wyrażenia nieokreśloności i nieograniczoności przestrzenno-czasowej<sup>67</sup>.

Warto jednak zwrócić uwagę na nowy, niestandardowy, nieznaný praktyce symbolistycznej znak - „psi-los”. Współczesny poeta odwołując się do wyrażenia potocznego, ironicznie komentuje własne położenie egzystencjalne. Tym sposobem obnaża jeden z centralnych mitów modernizmu, mitu poety, górującego nad światem, który „tragicznie odizolowany – odczuwa wstręt do codziennej egzystencji i zamienia swoje istnienie w heroiczny czyn służący sztuce w imię samej sztuki”<sup>68</sup>. Współczesną skargę poetycką charakteryzuje ogromny dystans i skromność w rozumieniu statusu twórcy. Z drugiej strony ujawnia się także niewiara w nobilitację własnego cierpienia i nadaniu mu jakiegokolwiek sensu, a warto przypomnieć, iż praktyka modernistyczna

---

<sup>65</sup> А. Къосев, *Константин Павлов, доносчик срещу извънвяното*, [в:] *Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Радосвет Коларов*, (ред.) Р. Кунчева, Издателски център „Боян Пенев”, София 2004, с. 410.

<sup>66</sup> W. Gałązka, op. cit., s. 234.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 235.

<sup>68</sup> G. Tihanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, przeł. A. Ciamala, [w:] *Postmodernizm w literaturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, (red.) H. Janaszek-Ivaničkova, D. Fokkema, Wydawnictwo Śląsk, Ustroń 1993, s. 158.

niejednokrotnie dążyła do nadania bólowi duchowemu i fizycznemu znaczenia metafizycznego.

Nieoczekiwany błysk promienia słońca rozjaśnia nieprzejrzysty mrok i staje się zapowiedzią zmian. Zewnętrzny znak pozwala mówiącemu „ja” przełamać barierę milczenia, ale przede wszystkim otwiera na transcendencję. Następuje niespodziewany zwrot do Boga. Promień słońca zostaje odczytany jako sygnał wysłany przez siłę wyższą. Przewidywana szansa na zmianę dotychczasowego położenia nie ma jednak szczęśliwego finału. Nagłe olśnienie prowadzi myśli podmiotu lirycznego ku tragicznemu zakończeniu własnej egzystencji. Camus twierdzi, że myśl o samobójstwie pojawia się, gdy ukonstytuowanie jedności świata staje się niemożliwe<sup>69</sup>. Ekspresja uczuć w utworze poetyckim nie przynosi rozstrzygnięcia cierpieniu duchowemu. „Przeciwnie, jest znakiem tego cierpienia, które rozszerza się na całą myśl człowieka<sup>70</sup>. Podmiot liryczny zapewne zakłada, iż poczucie absurdałności, nieznosności i bezsensu egzystencji skończy się wraz ze śmiercią<sup>71</sup>. Dlatego prymarna okazuje się wewnętrzna siła na radykalną zmianę dotychczasowego położenia. Moment śmierci okaże się wyzwoleniem z dojmującego bólu i rozpacz. W samobójstwie jednostka zdaje się zyskiwać nową tożsamość, nieśmiertelność, nową egzystencję w świecie pozazmysłowym, naznaczoną spokojem i szczęśliwością<sup>72</sup>. A więc gest odebrania sobie życia okazuje się jedyną szansą na odzyskanie upragnionej wolności.

Wiersze Pawłowa, bazujące na motywach teatru, śmierci, cierpienia oraz skargi ukazują poczucie absurdałności egzystencji współczesnego człowieka. Istnienie ludzkie zostaje skutecznie pozbawione motywacji i celu, pogrążając jednostkę w uciążliwym zagubieniu oraz swoistym zmęczeniu. Człowiek, nie potrafiąc odnaleźć własnego miejsca w świecie, narażony jest na pogłębiający się kryzys tożsamości, który mimo podejmowanych prób, nie pozostaje skutecznie rozwiązany, czy też przezwyciężony. Kolejne traumatyczne przeżycia przyczyniają się go duchowego cierpienia i fizycznego bólu. Bezpowrotna utrata więzi z bliźnim sprawia, iż poetycka ekspresja trudnych uczuć nie przynosi ulgi udręczonej jednostce. Poetycka wizja ukazuje skrajnie pesymistyczny obraz współczesnego człowieka, który upatruje się szansy na upragnione zmiany jedynie w tragicznym zakończeniu własnej egzystencji.

---

<sup>69</sup> A. Camus, op. cit., s. 76.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>72</sup> M. Janion, op. cit., s. 170-171.

## V. Po piątym akcie

Na początku lat 90-tych ubiegłego wieku jeden z numerów czasopisma literackiego „Прилеп” („Nietoperz”) w całości został poświęcony Konstantinowi Pawłowi. Znaczący gest ze strony środowiska artystycznego oznaczał choć „spóźnione” to jednak niezmiennie istotne w tym czasie docenienie twórczości i osobowości poety. Po przełomie 1989 roku wydawnictwa prześcigały się w drukowaniu kolejnych tomów wierszy Pawłowa. Na księgarskich półkach pojawiły się zbiory przypominające znane już wiersze, dotychczas nieopublikowane, a także nowe utwory: (*Появяване*, 1991) (*Pojawienie się*), (*Агонио сладка*, 1991), (*Słodka agonio*), (*Убийство на спящ човек*, 1992) (*Zabójstwo śpiącego człowieka*), (*Елегичен оптимизъм*, 1993) (*Elegijny optymizm*), (*Репетиция за гала танц*, 1994) (*Repetycja przed uroczystym bale*), (*Спасение*, 1995) (*Ocalenie*), (*Спомен за страха*, 1998) (*Wspomnienie o strachu*), (*Отдавна...*, 1998) (*Od dawna...*). Sporą popularność przyniosło autorowi także ukazanie się kilku fachowych i rzetelnych analiz bułgarskiego literaturoznawstwa, które dążyły przede wszystkim do zrewidowania nieobiektywnych i krzywdzących ocen krytyki z lat 60-tych dwudziestego wieku<sup>2</sup>. Do bardziej znaczących należą między innymi następujące opracowania Aleksandra Kiosewa, *Фраменти за Константин Павлов* (*Fragmenty o Konstantinie Pawłowie*), Rozalii Likowej, *Съвременност и художественост в сатирата на Константин Павлов* (*Współczesność i sztuka w satyrach Konstantina Pawłowa*), Ani Ілкowa, *Константин Павлов и неговата поезия* (*Konstantin Pawłow i jego poezja*), Nikoły Iwanowa, *Константин Павлов* (*Konstantin Pawłow*) oraz Dory Kolewej, *Парабола на отрицанието* (*Konstantin Павлов*) (*Parabola negacji* (*Konstantin Pawłow*)).

Pawłow odnosił się z niezwykłą rezerwą oraz powściągliwością do przesadnego, nieoczekiwanego i momentami uporczywego zainteresowania własną osobą. W jednym z wielu przeprowadzonych wywiadów zapytany o obawy i niepokoje go dręczące, stwierdził:

Dokładnie teraz, w tym momencie najbardziej boję się tego, że zacznę przypominać bohatera.

---

<sup>1</sup> „Прилеп” 1990, бр. 2.

<sup>2</sup> Zob. *С гръб към живота* (И. Спасов, Н. Дудевски, С. Илиев и М. Наимович), „Прилеп”, op. cit., s. 5-6.



To po prostu mnie przeraża<sup>3</sup>.

A więc przełom 1989 roku okazał się być dla bułgarskiego poety niezwykle ważny. Czy jednak przemiany społeczno-kulturowe po przewyciężeniu systemu komunistycznego i znalezienie się w zupełnie nowym położeniu życiowym i twórczym staną się momentem inicjacyjnym dla nowego paradygmatu poetyckiego? Czy poezja odnotuje moment przełomu? Powszechnie wiadomo, iż pierwsze lata młodych demokracji, naznaczone początkowo wieloma oczekiwaniami i nadziejami związanymi z „wybuchem” wolności, wkrótce przyniosły nastroje rozczarowania i frustracji. Jednym z największych problemów, jak twierdzi Erhard Busek, okazał się fakt, że ideologiczne systemy polityczne odarły obywateli swych państw z biografii, dziedzictwa i tożsamości kulturowej<sup>4</sup>. Zaś nowy model państwa domagał się rzeczowej dyskusji na temat tradycji i wartości, które mogłyby stać się podstawą kreowanej rzeczywistości. Naocznie obserwowane zmiany ewokowały raczej stany niepokoju i obawy odnośnie „jakości” budowanej demokracji<sup>5</sup>, jej wpływu na relacje międzyludzkie oraz komfort życia przeciętnego obywatela. Asen Ignatow w książce *Психология на комунизма (Psychologia komunizmu)* stwierdza:

Przewyciężanie komunizmu i pragnienie uwolnienia się z ideologii we wszystkich krajach przebiega podobnie - jest procesem trudnym i wyczerpującym. Na wyczerpanie narażona jest przede wszystkim sfera duchowa człowieka<sup>6</sup>.

Pojawiają się więc następujące pytania: czy podmiot liryczny w wierszach Pawłowa odnajdzie się w nowym „wolnym” świecie? Czy odkryje w sobie nowe, dotychczas nieznane tożsamości? W końcu także, czy nowa rzeczywistość otworzy możliwość przewyciężenia poetyckich formuł absurdu? Analiza i interpretacja wierszy napisanych już w latach 90-tych zapewne pozostawi tak sformułowane kwestie bez klarownych odpowiedzi.

Rodzaj poetyckiego komentarza wobec transformacji z ostatniego dziesięciolecia ubiegłego wieku został zawarty w wierszu *Обувка, вярна като куче*

---

<sup>3</sup> К. Павлов, *Интервюта, Факел*, София 1995, с. 16. (Tłumaczenia – o ile nie zaznaczono inaczej – moje DGS).

<sup>4</sup> E. Busek, *Dziedzictwo a przyszłość Europy*, przekł. M. Słota, [w:] *Europa Środkowa – nowy wymiar dziedzictwa*, (red.) J. Purchla, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 2002, s. 76.

<sup>5</sup> Zob. „Znak” 2000, nr 1. Temat numeru: *Demokracja po komunizmie*.

<sup>6</sup> А. Игнатов, *Психология на комунизма*, Аргес, София, 1991, с. 11.

*(Obuwie wierne niczym pies):*

*Обувка, вярна като куче*

Навън.-

Тази нощ,  
бягайки  
(от фашизъм, от комунизъм  
и - демокрация),  
изгубих Едната обувка.  
(Прежалих я.)

У дома.-

Грабнах некъпана ми  
(бездиханно студена)  
Съвест.-  
Изнасих я (три пъти),  
върнах я пак в хладилника.  
И - заспах.

През нощта. -  
Тихо дишане ме събуди -  
Другата ми обувка -  
уста в уста -  
правеше изкуствено дишане  
на Едната.

(Сама се беше прибрала.  
Без подметка, но Тя!)  
Милата...  
(И двете - мили.)

Утре.-

Утрото се оказа по-тъпо от вечерта.

*(Обувка, вярна като куче, в: Другия бряг. Стихове, с. 277-278)*

*Obuwie wierne niczym pies*

Poza domem.-

Tej nocy,  
uciekając  
(od faszyzmu, komunizmu  
i - demokracji),  
zgubiłem but.  
(Przebolełem stratę).

W domu.-

Pochwyciłem nieumyte  
(umarło lodowate)  
Sumienie.-  
Zgwałciłem je (trzy razy),  
i włożyłem ponownie do lodówki.  
Zasnąłem.

Nocą.-  
Obudziło mnie ciche tchnienie –  
Drugi but –  
metodą usta-usta –  
robił sztuczne oddychanie  
Pierwszemu.

(Wrócił sam.  
Bez podeszwy, ale jednak!)  
Kochany...  
(Kochane buty.)

Nazajutrz.-

Następny dzień okazał się jeszcze bardziej  
nieszczęśny niż ostaną noc.

Nie trudno odnieść wrażenie, iż naczelnym zagadnieniem poruszonym w wierszu jest poczucie beznadziei pojawiające się jako reakcja na niemoc wyrwania się ze schematu historycznego porządku przeszłego i teraźniejszego. Podmiot liryczny wyraźnie dystansuje się wobec wszelkich zasad określających organizację i sposób funkcjonowania państwa, czy społeczeństwa, co wyrażone zostało motywem ucieczki. Wspomniane w wierszu ideologie/systemy polityczne: faszyzm, komunizm oraz demokracja to rodzaj zwięzłego poetyckiego kompendium, tworzącego historyczny obraz XX-wiecznej rzeczywistości bułgarskiej. Wyłaniająca się z lirycznego opisu specyficzna kreacja bohatera tekstu jest dosyć intrygująca. Zastanawia także swoiste

przedstawienie świata i rządzących w nim nieprawdopodobnych zasad. Podmiot liryczny odwołuje się do poetyckiego chwytu animizacji przedmiotów codziennego użytku. Dzięki obranej strategii ukazuje i akcentuje głównie nieadekwatność oraz sztuczność kreowanej rzeczywistości. Opisywane niestandardowe, zaskakujące zachowania, zgodnie z intencją podmiotu lirycznego, miałyby zostać uznane za obyczajową normę. Paradoksalnie świat rzeczy i przedmiotów codziennego użytku posiada cechy ludzkie, manifestując przede wszystkim wartość człowieczeństwa. Natomiast bohater tekstu wydaje się być pozbawiony uczuć wyższych, pozostając biernym, lekkomyślnym i bezrefleksyjnym świadkiem naocznych zdarzeń. Absurd kreowanej sytuacji wskazuje na poważne naruszenia i zachwiania paradygmatu logicznego myślenia. W intrygujący sposób objaśnia tej rodzaj rzeczywistości Aleksandyr Kiosew: „przed dziesięcioleciami istniała epoka, w której wpajano poczucie pełni/jedności, zaś przestrzeń egzystencji miała się jawić się jako idealna „ziemia obiecana”. Współcześnie brak tej impresji. „Ziemia obiecana” przeobraziła się we własne niezdolności przeciwieństwo – samorozkład wywołany uczuciem obrzydzenia, zerwanie z materią ożywioną, auto-nienawiść”<sup>7</sup>. Wdaję się, że uwaga literaturoznawcy bułgarskiego koresponduje z obrazem wykreowanym przez poetę. Bohater wiersza, wobec poczucia beznadziejności i zniechęcenia własnym życiem, uzewnętrznia paraliż ludzkich odruchów. Sumienie zostaje nie tylko uśpione (zamrożone), lecz staje się nawet obiektem przemocy i gwałtu. Zaś bierna obserwacja przez jednostkę żywiołowej akcji ratowania życia (absurdalnie przedmiot chce ocalić istnienie innemu przedmiotowi) ewokuje jedynie powierzchowny i mało znaczący zachwyt, pozbawiony naglącej i znaczącej autorefleksji.

Jednak pojawia się także zgoła odmienna charakterystyka bohatera poezji Pałłowowskiej po 1989 roku. Oto jeden ze skłaniających do zadumy opisów:

*На чаша бира*

Страх ме е да погледна в самия себе си -  
 какъв безпорядък, какви разрушения...  
 Ще извърша насилие.  
 Новият наемател на душата ми  
 е по-мизерен и по-отвратителен  
 от предишния.  
 (На чаша бира в: *Агонио сладка*, с. 60)

*Przy kufli piwa*

Boję się wejrzeć we własne wnętrze –  
 jaki nieporządek, jakie zniszczenia...  
 Dopuszczę się przemocy.  
 Nowy najemca mej duszy  
 jest mizerniejszy i obrzydliwszy  
 od poprzedniego.

<sup>7</sup> А. Кюосев, *Лелята от Гьотинген*, изд. Фигура, София 2005, с. 171.

W przywołanym obrazie poetyckim pojawia się nowy stan jednostki, dotychczas nie posiadający wyraźnej artykulacji w twórczości Pawłowa. Chodzi tu o przesycające poczucie strachu wobec samego siebie. Liryczne „ja” przeżywa trudne doświadczenie lęku i obrzydzenia sobą, które wynika z odnalezienia w sobie pierwiastka obcego, innego, nieznanego. Zdaje się, że kryzys tożsamości nabiera newralgiczny charakter. Podmiot mówiący trapią problemy właściwe dla świata nowoczesnego i ponowoczesnego. „Z jednej strony tożsamość to warunek zaistnienia podmiotu i poczucia osoby, źródło wspólnoty grupowej, podstawa istnienia społeczeństw, z drugiej strony – i jednocześnie – to przyczyna pojawienia się inności, geneza obcości, bodziec do niechęci, siła sprawcza i uzasadnienie gwałtu. I nie ma stałych granic tożsamego i obcego: ulegają one przesunięciom i przekształceniom pod presją z zewnątrz, ale też od wewnątrz; obce staje się swojskim, swoje nagle staje się obcym zarówno w wymiarze indywidualnym (Obcy we mnie), jak i społecznym (Obcy pośród swoich)”<sup>8</sup>. Skoro podmiot mówiący wyznaje, że doświadcza obecności „obcego”, oznacza to dalsze dezintegrujące transformacje w obszarze własnej podmiotowości. Dotychczas względnie definiowane i rozpoznawane „ja” przekształca się we własne przeciwieństwo- „nie-ja”. Ponadto dotkliwe metamorfozy „ja” związane są z jednoczesnym przeżyciem odrazy i wstrętu, co powoduje poważne zachwiania stabilizacji psychicznej. A więc słusznie stwierdza Zygmunt Bauman, iż tożsamości nie da się dowolnie przekształcać, konstruować na zamówienie ani do woli wymieniać<sup>9</sup>. Pojawiający się motyw pragnienia gwałtu to konsekwencja dojmującego i nieujarzmionego strachu wobec wewnętrznych przemian. Jednostka, odczuwając boleśnie duchową destrukcję, mimowolnie animuje stany agresji. Okazuje się, że transformacje dokonujące się u końcu ubiegłego wieku w bułgarskiej rzeczywistości, dążące do stworzenia „nowego” porządku, nie mają zasadniczego wpływu na „poprawę” statusu egzystencji bohatera poezji Pawłowa. Wbrew oczekiwaniom jednostka pogrąża się w coraz większym chaosie.

Ostatnie dziesięciolecie XX wieku doczekało się następującego komentarza ze strony wybitnego bułgarskiego literaturoznawcy Nikoły Geogiewa: „Nadszedł koniec

---

<sup>8</sup> W. Kalaga, *Tropy tożsamości: wprowadzenie* [w:] *Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, (red.) W. Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 7.

<sup>9</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo SIC, Warszawa 2000, s. 39.

1989 roku, a wraz z nim do historii przeszły niektóre zjawiska – choć naprawdę nie tak wiele, jakbyśmy sobie tego życzyli. Przemiany nastąpiły również w bułgarskim życiu literackim. Stagnacja ogarnęła tak bułgarskich czytelników, jak i pisarzy. Wielu z nich otwarcie, inny zaś półgębkiem, dzieliło się wrażeniami, że w nowych warunkach nie czują się najlepiej. Powszechne było odczucie, że twórcy piszą teraz mniej i z mniejszą ochotą. Przyznają to i oni sami, kiedy daremnie się trudzą, aby przekonać świat i uspokoić samych siebie, że winę za to ponosi kryzys ekonomiczny. (...) Dzisiejsze bułgarskie społeczeństwo znajduje się w stanie, o którym nie powiem, że jest przejściowy; nie ulegnę również pokusie przewidywania nieprzewidywalnego jutra Bułgarii i jej literatury”<sup>10</sup>. Dubravka Ugrešić, urodzona w Zagrzebiu pisarka i eseistka, przebywająca od początku lat 90-tych na emigracji, wyznaje: „cóż mam powiedzieć, życie w świecie literackiej demokracji poważnie zachwiało moją tożsamością. Raptem nie wiem, kim jestem. Nie wiem, jaki zawód uprawiam. Nie wiem już w jakiej szufladce umieścić siebie i dokąd się udać”<sup>11</sup>. A więc istotnie rzeczywistość młodych demokracji, czy diametralna zmiana układu przestrzeni egzystencji jest zwykle obciążona niepewnością, sceptycyzmem i bezradnością. Zaś szukanie sposobów adaptacji oraz zdefiniowania nowego położenia najczęściej są naznaczone niepowiedzeniem.

Wracając do twórczości Pawłowa, okaże się, że kwestia „obcego” zamieszkującego wewnątrz podmiotu lirycznego nie jest jedynym, nagłym problemem do rozwiązania:

*Изчезват от дланта ми*

Линията на Живота,  
Печатът на Съдбата,  
Пресечките на Таланта,  
Хълмовете на Еротиката,  
Падините на Морала,  
Релефът на Азът...

Изчезва Всичко.  
(...)

(*Изчезват от дланта ми* в: *Другия бряг. Стихове*, с. 275 )

*Znikają z mej dłoni*

Linia Życia  
Ślady Losu  
Skrzyżowanie Talentu  
Wzgórza Erotyki  
Doliny Moralności  
Relief Ja

Wszystko Znika  
(...)

Wypowiedź poetycka, oszczędna w słowach, nosi znamiona swoistej medytacji.

<sup>10</sup> N. Georgiew, *Stosowalności i niestosowalność literatury bułgarskiej*, przeł. A. Flisiak, „Opcje” 2003, nr 2, s. 30.

<sup>11</sup> D. Ugrešić, *Czytanie wzbronione*, przeł. D. J. Cirlić, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 51.

Wiersz budują wyrafinowane, nieszablonowe metafory. Obraz dłoni, lirycznie i harmonijnie przybierający kształty żywiołu przyrody, jawi się jako zwierciadło egzystencji jednostki. Podmiot mówiący przywołuje nadrzędne pojęcia właściwe naturze ludzkiej, akcentującą zwłaszcza wymiar człowieczeństwa. Jednostka ma świadomość dekonstrukcji, rozpadu i wyczerpania, dotyczących kluczowych sfer istnienia. Odnosi się wrażenie, iż rozproszeniu ulega nie tylko świat fizyczny, ale w głównej mierze najwyższe wartości, normy moralne oraz istota godności ludzkiej. Słusznie twierdzi Milena Kirowa, iż Pawłowowski podmiot liryczny poszukuje i dąży ku przestrzeni scalonej i uporządkowanej, lecz podejmowane wysiłki i pragnienia pozostają w sferze przykrego niespełnienia<sup>12</sup>. Okazuje się, że brak jest płaszczyzny, w której człowiek mógłby się realizować, poczuć się pewnie i tym samym doświadczyć pełni istnienia. A świadomość wyczerpania wartości, czy też bezpowrotnego ich odejścia nakazują wątpić w sens własnego życia. Chantal Delsol wnioskuje, iż „XX-wieczne społeczeństwa totalitarne stanowiły anty-światy, w których ludzkie życie rozmyślnie dławiono ciężarem demiurgicznej woli stworzenia nowego człowieka. Ale społeczeństwa współczesne, w których rozpadły się wspólne wartości, tworzą bez-światy”<sup>13</sup>. Wydaje się, że Pawłowowski podmiot liryczny chciałby nakreślić proces destrukcji, który prowadzi świat i człowieka ku nicości, nie sposób bowiem odnaleźć obrazów alternatywnych przestrzeni, wyłaniających się na zgliszczach minionego porządku. Gina z oczu „Życie” jako egzystencja, ale również siła i witalność, „Los” - bieg zdarzeń, lecz także przeznaczenie, „Talent” - podstawa aktywności twórczej, „Moralność” - normy etyczne, „Erotyka” - wartość miłości zmysłowej lub odchodząca w niepamięć tematyka miłosna w sferze artystycznej i w końcu „Ja” czyli podmiotowość jednostki. Jednak przywołany wiersz można także odczytać w odmienny sposób. Czyżby mówiące „ja” w zawołowany sposób toczyło dyskusję z modernistyczną tradycją literacką? Pojęcia, stanowiące w nowoczesności centrum wartości estetycznych, współcześnie odchodzą w niepamięć. Lub jak określił to Galin Tihanow „tradycja nie potrzebuje uświęcenia, ale ciągłego pobudzania i przywoływania jej tak, by doprowadzić ją do pojęcia dialogu z nami”<sup>14</sup>. Jeśli przyjąć ten punkt widzenia

<sup>12</sup> М. Кирова, *Критика на прелома*, Университетско издателство Климент Охридски, София 2002, с. 108.

<sup>13</sup> Ch. Delsol, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 95.

<sup>14</sup> G. Tihanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim*

w interpretacji tekstu okazałoby się, że Pawłow po raz kolejny chce udowodnić, iż współcześnie dawne wartości ulegają relatywizacji. Estetyka oraz etyka pojęcia właściwe minionej tradycji literackiej w czasach ponowoczesnych nabierają znamiona nienaturalności i skostnienia.

Warto także przyrzeć się swoistej relacji podmiotu lirycznego z bliźnim:

*Чужди са ми*

Хей, Ти, Общият ни Създател -  
дай ми сили

да Ги почувствам братя...

(*Чужди са ми* в: *Убийство на спящ човек*, с. 18)

*Obcy mi są*

Hej Ty, Nasz Wspólny Stwórco –

daj mi siłę

bym poczuł, że Oni to moi bracia...

Podmiot liryczny w jednoznacznie ironiczny sposób komentuje międzyludzkie więzy. Powraca przywoływany już motyw „obcego” jako konsekwencja niemożności nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem. Liryczne „ja” ponownie przemawia z pozycji odosobnienia, samotności, zaś wypowiedź przesycą niemożność wiary zarówno w moc Stwórcy oraz sens istnienia świata. Związek z innym, którego podmiot liryczny pragnie, zapewne miałaby odrzucać powierzchowność, lecz winien opierać się na trwałej i solidnej duchowej więzi. W wierszu dominuje poetycka ironia, niepozbawiona posępnej refleksji. Odwołując się do Izaaka Passiego można przyjąć, że w analizowanym utworze „powaga stanowi istotę ironii i moment poważnego stosunku do rzeczy (...). W ironii, w dowcipie, kpinie tkwi powaga, często jest ona ich punktem krańcowym i sensem ostatecznym, a niekiedy przeobraża się w smutek. Ironista – najczęściej – jest człowiekiem poważnym i smutnym, gdyż nie wszystko jest takie, jakie powinno być, gdyż harmonia jest naruszona, gdyż w ludzkim bytowaniu jest wiele nienormalności i absurdu. Oblicze ironisty jest zewnętrze poważne lub ledwie tylko uśmiechnięte. Jego maska zastygła w surowości”<sup>15</sup>. Metafora, do której odwołuje się Paissi, doskonale obrazuje tragiczną świadomość podmiotu lirycznego.

Trudno nie zgodzić się z Kiosewem, który uważa, że Pawłow stwarza przestrzeń absurdu, by uwydatnić sposób w jaki niedawny „język dobrej woli i serdeczności”

---

*postmodernizm*, przeł. A Ciamala, [w:] *Postmodernizm w literaturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, (red.) H. Janaszek-Ivaničkova, D. Fokkema, Wydawnictwo Śląsk, Ustroń 1993, s. 165.

<sup>15</sup> I. Passi, *Powaga śmieszności*, przekł. K. Minczewska-Gospodarek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s. 308.

przeobraża się współcześnie w „język nienawiści”<sup>16</sup>:

Господи!  
Една добра дума.  
Една добра дума.  
Една добра дума,  
Господи!

Щеше да ме убие.  
Щеше да ме убие.  
Щеше да ме убие,  
Господи!

Никой не посмя.  
Никой не посмя.  
Никой не посмя,  
Господи!

Една добра дума!  
Щеше да ме убие!  
Никой не посмя!  
Господи!

(Вопъл в: *Другия бряг. Стихове*, с. 280)

Panie!  
Jedno dobre słowo.  
Jedno dobre słowo.  
Jedno dobre słowo,  
Panie!

Mogłoby mnie zabić.  
Mogłoby mnie zabić.  
Mogłoby mnie zabić,  
Panie!

Nikt się nie odważył.  
Nikt się nie odważył.  
Nikt się nie odważył,  
Panie!

Jedno dobre słowo!  
Mogłoby mnie zabić!  
Nikt się nie odważył!  
Panie!

Przywołany wiersz budują powtarzające się kilkakrotnie cztery oryginalne wersy. Zdumienie wzbudza osobliwa logika poetyckiego tekstu. Odbiorca oczekuje konsekwentnie pojawienia się następującego zwrotu: „Jedno dobre słowo!/Mogłoby mnie OCALIĆ!/Nikt się nie odważył!/Panie!”. Jednak podmiot liryczny przekornie stwierdza, iż to „dobre słowo” mogłoby doprowadzić do unicestwienia. Można odnieść wrażenie, iż kreowany poetycko świat nie zakłada perspektywy wybawienia/ocalenia. Po raz kolejny potwierdza się teza, że formuły absurdu nie zostają przewyciężone, lecz stają się elementem charakterystycznym i powracającym w twórczości poetyckiej lat 90-tych.

Nie dziwią więc obrazy kresu istnienia jednostki, obecne w najnowszych wierszach poety. Oto jeden z przykładów:

*Убийство на спящ човек*

Вярно е, че проспях дните си.  
Но какви сънища, Боже!  
Какви сънища...  
И колко лек ще бъде преходът КЪМ...  
(*Убийство на спящ човек* в: *Убийство на спящ човек*, с.25)

*Zabójstwo śpiącego człowieka*

Prawdą jest, że przespałem własne dni!  
Ale jakie sny, Boże!  
Jakie sny...  
I jakże lekkie będzie przejście KU...

---

<sup>16</sup> А. Къосев, *op. cit.*, с. 170.



Człowiek, egzystujący na przełomie wieków XX i XXI, przeżywa dramat, który Bauman określa następująco: „brak nam narzędzi pojęciowych, niezbędnych dla uczytelnienia mętnego i chaotycznego obrazu świata, odlania harmonijnego modelu z płynnej magmy zagmatwania i niespójności doświadczeń, nawleczenia zdarzeń na sieć logiki dziejowej<sup>17</sup>. Bilans doświadczeń życiowych bohatera wiersza Pawłowa zostaje przeprowadzony we względnie ponurym tonie. Perspektywa przeszłości pozostawia niedosyt, przeświadczenie o przemilczeniu, czy też przeoczeniu istotnych spraw - okresy minione zostały przeżyte w stanie półsnu. Lecz czy liryczne „ja” znajdzie otuchę i spełnienie w mających nastąpić przyszłych losach? Dominantą utworu wydaje się być wyrażenie „przejdzie KU”, przy czym punkt ciężkości i ważności zostaje przeniesiony na drugi człon związku wyrazowego. Czyżby istotnie była to ostatnia szansa na odzyskanie wolności i harmonii w wymiarze fizycznym i duchowym, co jest ostatecznym pragnieniem podmiotu litycznego? Obraz przejścia ku innej rzeczywistości jest naznaczony w głównej mierze niedopowiedzeniem, a więc następuje wyznanie wiary lub niewiary w istnienie wieczności. Zdawałoby się, że chwiejna tożsamość nie jest w stanie przyjąć pocieszenia pewności istnienia Boga. Być może poeta bułgarski chciałby poruszyć kwestię, która stała się także przedmiotem refleksji wiersza Tadeusza Różewicza:

(...)  
życie bez boga jest możliwe  
życie bez boga jest niemożliwe<sup>18</sup>  
(...)

Leszek Kołakowski wyjaśnia: „istnieją dwa, nie dające się ze sobą pogodzić, sposoby przyjmowania świata i naszego w nim miejsca – z których żaden nie jest bardziej od drugiego „racjonalny”... Z chwilą, gdy się go wybierze, każdy ze sposobów narzuca kryteria sądzenia, które potwierdzają go niezachwianie na modłę tautologii: jeśli Boga nie ma, tylko kryteria empiryczne kierować mogą naszym myśleniem, a empiryczne kryteria nie prowadzą do Boga; jeśli Bóg jest, daje nam On wskazówki, jak dostrzec Jego rękę w biegu zdarzeń, i z pomocą tych wskazówek rozpoznajemy sens

---

<sup>17</sup> Z. Bauman, op. cit., s. 368.

<sup>18</sup> T. Różewicz, *Bez*, „Twórczość” 1990, nr 3, s. 4-5.

boży we wszystkim, co się zdarza”<sup>19</sup>. Wydaje się, iż podmiot liryczny w wierszach Pawłowa i Różewicza stoi na podobnym rozdrożu intelektualnym, nie będą w stanie opowiedzieć się po żadnej z obu niejednoznacznych, rozbieżnych stron sposobu myślenia. Teresa Dąbek-Wirgowa wnioskuje, iż przełom 1989 roku nie przynosi ukojenia dla Pawłowskiego podmiotu lirycznego<sup>20</sup>. Wartość wysiłku intelektualnego także nie zostanie zwieńczona spełnieniem i duchową wolnością. Pytania, wątpliwości zostają zawieszone w próżni i okazują się nie mieć właściwych odpowiedzi i rozstrzygnięć. Liryczne „ja” pogrąża się w rozpadzie i podąża ku... niebycie/bezczasowemu istnieniu/nowej rzeczywistości egzystencji - to kwestia niewyjaśniona. Pawłowowskie wołanie o przywrócenie wartości, pragnienie dotarcia do absolutu pozostaje bez odpowiedzi.

Czy w ostatecznym rozrachunku pocieszeniem mogą okazać się następujące słowa?:

(...)  
(Геният е несъвършен.  
Бездарието е по-близко до абсолюта.)  
(...)  
(Тематично разпяване [в:] Убийство на спящ човек, с. 5)

(...)  
(Geniusz pozostaje niedoskonały.  
Nieporadność jest bliższa absolutowi.)  
(...)

<sup>19</sup> L. Kołakowski, *Religion; If there is no God... On God, the Devil, Sin and other worries of the so-called Philosophy of Religion*, Fontana 1982, s. 194, 199, 202, cyt. za Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, op. cit, s. 284.

<sup>20</sup> T. Dąbek-Wirgowa, *W „akwariu” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w literaturach słowiańskich*, (red.) T. Dąbek-Wirgowa, A. Makowiecki, Uniwersytet Warszawski-Wydział Polonistyki, Warszawa 1994, s. 134-135.

## Podsumowanie

Twórczość poetycka Konstantina Pawłowa, z pewnością niełatwa w odbiorze, okazała się pełna ukrytych znaczeń, niezbadanych aluzji i zawikłanych treści. Zaproponowana metoda badawcza w niniejszej pracy zakładała w głównej mierze analizę formuł absurdu oraz wachlarza problemów pojawiających się w momencie doświadczania absurdalności. Oczywiście jest to tylko jedna z wielu potencjalnych koncepcji oglądu Pawłowowskiej poezji. Ograniczone możliwości dysertacji, determinowane chęcią ostatecznej jasności i przejrzystości wyводу, zmusiły do dyscypliny i eksploatację kompleksu zagadnień związanych z obecnością absurdu w tekstach poetyckich w określonym stopniu zawęziły. Można mieć tylko nadzieję, że zaproponowane analizy i interpretacje wierszy wpiszą się w, oby teraz intensywniejszy, nurt badań liryki Pawłowa, na co jej oryginalność oraz znaczenie dla bułgarskiej kultury i literatury w pełni zasługują.

Odwołanie się do poetyckich formuł absurdu okazało się adekwatnym sposobem opisu rzeczywistości XX-wiecznej wraz z możliwością dogłębnej analizy kondycji jednostki w niej egzystującej. Wyłaniający się z Pawłowowskiej liryki obraz świata naznaczony był przede wszystkim chaosem, bezładem, niejednorodnością i nieprzejrzystością, dlatego niezwykle trudno ustanowić zasady panującego porządku. Bohater poezji Pawłowa, zmuszony do trwania w rzeczywistości nonsensu i absurdu, przeżywał różnorodność negatywnych emocji. Tekst poetycki rejestrował stopniowy, nieodwracalny proces kryzysu tożsamości, dekoncentracji lirycznego „ja” i w końcu także rozpadu podmiotowości.

Zastosowanie stylistycznych środków poetyckich takich jak groteska, kpina, parodia, cynizm oraz ironia, stanowiących swoiste remedium na poczucie absurdalności, miało w swym założeniu dyscyplinować nadmierne ujawnianie wewnętrznego cierpienia i bólu. Jednak obrana strategia nie spełniła do końca swej funkcji. Silna potrzeba zamaskowania pejoratywnych uczuć oraz chęć skutecznego zdystansowania się wobec rzeczywistości pozostały na płaszczyźnie niespełnienia. Co więcej analiza wierszy ujawniła, że nakładanie maski cynizmu i ironii przez bohatera poezji nie przesłoniło dręczących go stanów rozczarowania, zwątpienia, samotności oraz alienacji.

Podmiot mówiący upatrywał szansy ogarnięcia i zdefiniowania świata egzystencji w konstruktywnej refleksji, eksponując tym samym wartość ludzkiego intelektu oraz świadomości. Jednak próby „oswojenia” czy deszyfrowania rzeczywistości rządzonej przez absurd okazały się poławiczne lub wręcz nieudane, co potęgowało dyskomfort udręczonej psychicznie jednostki. Taktyka negacji rzeczywistości wyrażająca się potraktowaniem własnego życia oraz świata egzystencji jako zamkniętej sceny teatru także nie przyniosła spodziewanego wytchnienia.

W twórczości poetyckiej Pawłowa absurd odebrał bezpowrotnie sens i celowość ludzkiemu bytowaniu oraz silnie podważył wiarę w istnienie wartości absolutnych. Liryka ukazała więc skrajnie pesymistyczną wizję współczesnego człowieka i świata. Podmiot liryczny ostatecznie zdał sobie sprawę, iż w rzeczywistości ziemskiej nie znajdzie upragnionej harmonii, duchowego spokoju oraz wewnętrznej wolności płynących z możliwości obcowania z estetyką oraz moralnością.

## Bibliografia:

### Literatura podmiotu:

*Antologia współczesnej poezji bułgarskiej*, (red.) Wanda Medyńska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

Różewicz Tadeusz, *Bez*, „Twórczość” 1990, nr 3, s. 4-5.

Ботев Христо, *Съчинения в два тома*, (ред.) Стефана Таринска и Николай Жечев, т. 1, Български писател, София 1986.

Idem, *Избрани творби*, Български писател, София 1973.

Бочев Димитър, *Междинно кацане*, Купеса, София 1991.

*Българско народно творчество в дванадесет тома*, (ред.) Михаил Арнаудов, Иван Бурин, и други, т. 9, Български писател, София 1963.

Германов Андрей, *Стихове*, ЦАПК Прогрес, София 2007.

Дамянов Дамян, *Гимназия "Родина". Стихове и поеми*, Народна Младеж, София 1967.

Димитрова Блага, *Отклонение*, Български писател, София 1967.

Канов Любомир, *Човекът кукувица*, Мисъл-90, София 1991.

Кънчев Николай, *Колкото синапено зърно*, Български писател, София 1968.

Ламбовски Бойко, *Аленото на декаданса*, ЕИ LiterNet, Варна 2004, [dostęp: 26 maja 2004]. Dostępny w Internecie: <http://litenet.bg/publish3/blambovski/alenoto/index.html>

Павлов Константин, *Стихове*, Български писател, София 1965.

Idem, *Агонио сладка*, Факел, София 1991.

Idem, *Другия бряг: Стихове*, Издателска къща Жанет, Пловдив 2002.

Idem, *Елегичен оптимизъм*, Факел, София 1993.

Idem, *Персифедрон*, Издателска къща Анубис, София 2001.

Idem, *Появяване*, Профиздат, София 1989.

Idem, *Сатири*, Български писател, София 1960.

Idem, *Стари неща*, Български писател, София 1983.

Idem, *Убийство на спящ човек*, Инграф, Габрово 1992.

Ралин Радой, *Правото да се разочароваш*, Слово, Велико Търново 2003.

Яворов Пейо, *Събрани съчинения в пет тома, Стихотворения и стихотворни преводи*, т. 1, Български писател, София 1977-1979.

### **Literatura przedmiotu:**

Bachtin Michaił, *Słowo w poezji i słowo w prozie*, przeł. W. Grajewski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Znak, Kraków 2006, s.171-184.

Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo SIC, Warszawa 2000.

Bielawski Maciej, *Manowce Tischnera*, „Znak” 2001, nr 3, s. 9-24.

Błoński Jan, *Posłowie*, [w:] Samuel Beckett, *Teatr*, przeł. różni, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973. s. 312-336.

Bobko Aleksander, *Poszukiwanie prawdy o człowieku*, „Znak” 2001, nr 3, s. 56-70.

Brodski Josif, *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.

Bukowski Jacek, *Skrzydła i korzenie. O poezji Lubomira Lewczewa*, „Literatura na Świecie” 1987, nr 3, s. 313-315.

Busek Erhard, *Dziedzictwo a przyszłość Europy*, przekł. M. Słota, [w:] *Europa Środkowa – nowy wymiar dziedzictwa*, (red.) Jacek Purchla, Wydawnictwo Antykwa, Kraków 2002, s. 75-80.

Camus Albert, *Mit Syzyfa i inne eseje*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2004.

Cichowicz Stanisław, *Śmierć: gwałt na idei lub reakcja życia. Wstęp*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 5-23.

Dąbek-Wirgowa Teresa, *W „akwarium” Konstantina Pawłowa*, [w:] *Kategoria dobra i zła w literaturach słowiańskich*, (red.) Teresa Dąbek-Wirgowa, Andrzej Makowiecki, Uniwersytet Warszawski-Wydział Polonistyki, Warszawa 1994, s. 127-135.

Eadem, *Z nowej poezji bułgarskiej*, „Literatura na świecie” 1984, nr 10, s. 285-287.  
„Dekada Literacka” 2000, nr 9/10.

Delsol Chantal, *Esej o człowieku późnej nowoczesności*, przeł. M. Kowalska, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003.

- Eliade Mircea, *Sacrum. Mit. Historia*, przekł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Esslin Martin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday and Company, New York 1961.
- Fromm Erich, *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemiłscy, Czytelnik, Warszawa 1993.
- Gadacz Tadeusz, *Enigma cierpienia*, [w:] *Ku jedności świata*, (red.) Michał Bardel, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 514-527.
- Gadamer Hans-Georg, *Czy poeci umilkną?*, wybór, oprac. Janusz Margański, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Homini, Bydgoszcz 1998.
- Idem, *Niezdolność do rozmowy*, tłum. B. Baran, „Znak” 1980, nr 3, s. 369-376.
- Idem, *Poetica. Wybrane eseje*, tłum. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001.
- Idem, *Tekst i interpretacja*, tłum. P. Dehnel, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 213-242.
- Gałązka Wojciech, *Tradycja i współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.
- Genette Gerard, *Przestrzeń i język*, przeł. A.W. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 227-235.
- Georgiew Nikoła, *Stosowalności i niestosowalność literatury bułgarskiej*, przeł. A. Flisiak, „Opcje” 2003, nr 2, s. 26-30.
- Idem, *Za fasadą Godła*, przeł. C. Juda, „Dekada Literacka” 2000, nr 9/10, s. 1, 10.
- Heller Michał, *Wieczność. Czas. Kosmos*, Znak, Kraków 1995.
- Hernas Adam, *Cierpienie, zło i obecność*, „Znak” 2006, nr 4, s. 50-57.
- Hilsbecher Walter, *Tragizm, Absurd i Paradoks*, przeł. S. Blaut, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
- Jan Paweł II, *O chrześcijańskim sensie ludzkiego cierpienia*, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) Halina Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 434-485.
- Janion Maria, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2003.

- Jankelevitch Vladimir, *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 44-68.
- Janus-Sitarz Anna, *Groteska literacka. Od diabła w Damaszku po Becketta i Mrożka*, Universitas, Kraków 1997.
- Jarosiński Zbigniew, *Postacie poezji*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985.
- Jaspers Karl, *Wiara filozoficzna wobec objawienia*, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 1999.
- Juda Celina, *Emigracyjne biografie bułgarskich pisarzy – ucieczka czy exodus z konieczności*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, (red.) Hanna Dalewska-Greń, Jerzy Rusek, Janusz Siatkowski, seria IX, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 197-202.
- Eadem, *Pod znakiem BRL-u. Kultura bułgarska w pułapce ideologii*, Universitas, Kraków 2003.
- Eadem, *Wstępne uwagi o biblijnych peregrynacjach we współczesnej literaturze bułgarskiej na przykładzie wiersza K. Pawłowa, <Wywiad w brzuchu wieloryba>*, [w:] *Inspiracje chrześcijańskie w kulturze Europy*, (red.) Ewa Woźniak, cz. II, Wydawnictwo Archidiecezjalne Łódzkie, Łódź 2000, s. 205-212.
- Karpińska Hanna, *Georgi Markow i inni*, „Literatura na świecie” 1993, nr 9, s. 10-13.
- Kaszkowiak Piotr, *O zlu, Bogu i nadziei*, „Znak” 2006, nr 9, s. 39-47.
- Kelera Józef, *Panorama dramatu. Studia i szkice*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989.
- Kierkegaard Søren, *Pojęcie lęku: proste rozważania o charakterze psychologicznym...*, przeł. A. Szwed, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2000.
- Kołąkowski Leszek, *Obecność mitu*, Instytut Literacki, Paryż 1972.
- Legeżyńska Anna, *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Eadem, *Elegijność, ironia i wzniosłość*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 14, s. 14.
- „Literatura na Świecie” 1994, nr 10.
- Łaguna Piotr, *Ironia jako podstawa i jako wyraz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław 1984.
- Łukasiewicz Jacek, *Mitologie socrealizmu*, „Odra” 1996, nr 11, s. 36-44.



- Maciejewski Janusz, *Obszary i konteksty literatury*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 1998.
- Mamoń Bronisław, *Taniec śmierci*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 37, s. 15-16.
- Miłosz Czesław, *Ziemia Ulro*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Morzyńska-Wrzonek Beata, *Zawsze byłam tu. Kategoria czasu i przestrzeni w liryce Haliny Poświatowskiej*, Universitas, Kraków 2004.
- Opacka-Walasek Danuta, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
- „Opcje” 2003, nr 2.
- Passi Izaak, *Powaga śmieszności*, przekł. K. Minczewska-Gospodarek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Dylemat jednego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000.
- Rapacka Joanna, *Śródziemnomorze, Europa Środkowa, Balkany*, Universitas, Kraków 2002.
- Ricoeur Paul, *Filozofia osoby*, przeł. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992.
- Idem, *Skandal zła*, przeł. E. Mukoid, „Znak” 1990, nr 12, s. 48-54.
- Idem, *Trwoga rzeczywista i złudna*, tłum. P. Kamiński, „Znak” 1982, s. 323-338.
- Rok 1989, Nowa Polska, odmieniona Europa*, (red.) Andrzej Kojder, Marek Gumowski, Marek Karpiński, Instytut Lecha Wałęsy, Warszawa 1999.
- Sosnowska Danuta, *Emocje poza kontrolą*, „Znak” 2003, nr 11, s. 45-56.
- Stachewicz Krzysztof, *O cierpieniu i miłosierdziu*, „Znak” 2006, nr 4, s. 15-20.
- Szczepański Jan, *Maleńka encyklopedia totalizmu*, Znak, Warszawa 1990.
- Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, (red.) Anna Burzyńska, Michał Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Terlecki Tymon, *Do emigracji polskiej 1945 roku*, [w:] *Antologia polskiej krytyki literackiej na emigracji 1945-1985*, wybór, wstęp i biogramy Jacek Dąbała, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 107-120.
- Thomas Louis-Vincent, *Wprowadzenie do antropologii śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub Godzimirski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 24-44.

Tihanow Galin, *Literatura emigracyjna a wewnątrz krajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, przeł. A. Ciamala, [w:] *Postmodernizm w literaturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, (red.) Halina Janaszek-Ivaničkova, Douwe Fokkema, Wydawnictwo Śląsk, Ustroń 1993, s. 155-165.

Tillich Paul, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Wydawnictwo Rebis, Poznań 1994.

Tischner Józef, *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Znak, Kraków 2005.

Idem, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Znak, Kraków 1998.

Idem, *Materiały do spotkania z ludźmi nauki*, „Znak” 2006, nr 6, s. 27-37.

Idem, *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998.

*Tropy tożsamości: Inny, Obcy, Trzeci*, (red.) Wojciech Kalaga, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.

Ugrešić Dubravka, *Czytanie wzbronione*, przeł. D. J. Cirlić, Świat Literacki, Izabelin 2004.

Weil Simone, *Miłość Boga a nieszczęście*, tłum. H. Malewska, [w:] *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, (red.) Halina Bortnowska, Znak, Kraków 1984, s. 364-365.

Eadem, *Wybór pism*, przeł. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Krag, Warszawa 1983.

Welte Bernhard, *Czas i tajemnica*, przeł. K. Święcicka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2000.

Wyka Kazimierz, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.  
„Znak” 2000, nr 1.

Алипиева Антоанета, *Българската поезия от 60-те години на XX век*, Издателство Слово, Велико Търново 2004.

Eadem, *Четене на себе си*, ИК Галактика, Варна 1998.

Борисов Георги, *Одраскани от звездите*, "Култура" 2008, бр. 33, с. 4.

Горгиев Никола, *Ботевата балада Хаджи Димитър (опит за разбор)*, „Литературна Мисъл” 1974, бр. 4, с. 115-137.

Дечева Виолета, *Поклон в тишината*, "Култура", 2008, бр. 33, с. 4.

Иванов Никола, *Подреждане на балната зала*, Изд. Българска Книжница, София 2006.

Игнатов Асен, *Психология на комунизма*, Аргес, София, 1991.

Игов Светлозар, *История на българската литература*, Издателство Сиела, София 2002.

- Илков Ани, *Константин Павлов в Задочни репортажи за България: фигура и образ*, [в:] *Литературни, културни и социални митове. Сборник в чест на 60-те години на доц. Михаил Неделчев*, (ред.) Йордан Ефтимов, Биляна Курташева, Боян Манчев, Нов български университет, София 2005, с. 195-205.
- Idem, *Константин Павлов и неговата поезия*, [в:] К. Павлов, *Персифедрон*, Издателство Анубис, София 2001, с. 9-19.
- Йорданов Александър, *Личности и идеи*, Народна младеж, София 1986.
- Кирова Милена, *Критика на прелома*, Университетско издателство Климент Охридски, София 2002.
- Коларов Радосвет, *В художествения свят на романа Хоро*, Български писател, София 1988.
- Кунчев Божидар, *Поглед към поезията*, Български писател, София 1990.
- Къосев Александър, *Константин Павлов, доносчик срещу извървяното*, [в:] *Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Радосвет Коларов*, (ред.) Рая Кунчева, Издателски център „Боян Пенев”, София 2004, с. 402-410.
- Idem, *Лелята от Гьотинген*, изд. Фигура, София 2005.
- Ликова Розалия, *Поезия на 50-те и 60-те години*, Университетско издателство Климент Охридски, София 1998.
- Eadem, *Поезия на 70-те и 80-те години*, БАН, София 1994.
- Личева Амелия, *Яворов: енциклопедия на различията*, [в:] *Българската литература - фигури на четенето*, (ред.) Милена Кирова, Николай Чернокожев, Издателство Фигура, София 2000, с. 150-166.
- Литература за 11 клас на средно общообразователно училище*, (ред.) Йордан Василев, Венета Дойчева и други, Просвета, София 1993.
- Марков Георги, *Задочни репортажи за България*, Профиздат, София 1990.
- Idem, *Литературни есета*, Български писател, София 1990.
- Павлов Константин, *Записки 1970-1993*, Издателска Къща Жанет-45, Пловдив 2002.
- Idem, *Интервюта*, Факел, София 1995.
- Неделчев Михаил, ... *това кълбо от злост и отрова...*, "Култура" 2008, бр. 33, с. 14-15.
- "Прилеп" 1990, бр. 2.

Славов Атанас, *Българска литература на размразяването*, ИК Хр. Ботев, София 1994.

Стефанов Валери, *Българска литература XX век. Дванадесет сюжета*, UK Анубис, София 2003.

Теодоров-Балан Александър, *Българска литература. Кратко ръководство за средни и специални училища*, (ред.) Албена Вачева, Варна 2007, [dostęp: 06 grudnia 2007]. Dostępny w Internecie: [http://liternet.bg/publish16/a\\_t\\_balan/bylgarska/01\\_01\\_3.htm](http://liternet.bg/publish16/a_t_balan/bylgarska/01_01_3.htm).

Чернокожев Вихрен, *Българският смях. Очерци и портрети*, Български писател, София 1994.